www.urduchannel.com

کتاب تحریر اساس تنقید پر مکالمہ

ایران

معاصر افسانہ

میر تقی میر
محمد حسین آزاد
مولوی ذکاء اللہ
سرور جہاں آبادی

اختر اورینوی
ن م راشد
فیض احمد فیض
اپندر ناتھ اشک

مدیر: قمر صدیقی

TM
Jaffer Bhai's
DELHI DARBAR

اشاعت کا تیرھواں سال ❁ قائم شدہ: 1998
Web: www.urduchannel.in
www.urduchannel.blogspot.com

❁ مضمون نگار کی آراء سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔
❁ کسی بھی طرح کی قانونی چارہ جوئی صرف ممبئی کی عدالتوں ہی میں کی جاسکتی ہے۔

خط وکتابت و ترسیل زر کا پتہ:
اردو چینل 7/3121، گجانن کالونی، گوونڈی، ممبئی۔43، فون:25587860
Mob. 09773402060. Emai. urduchannel@gmail.com
D.D،M.O یا چیک صرف **Urdu Channel** کے نام ہی ارسال کریں۔

ایڈیٹر قمر صدیقی، پرنٹر پبلشر، مالک شمس صدیقی نے ادبی پریس، صابو صدیق، بائیکلہ، ممبئی سے چھپوا کر دفتر **اردو چینل** 7/3121 گجانن کالونی، گوونڈی ممبئی۔43 سے شائع کیا۔

فہرست

اداریہ — قمر صدیقی — 5

خراج عقیدت

شفیق عباس کی شاعری: ایک اجمالی جائزہ — ڈاکٹر جمال رضوی — 7

عصر حاضر

میں اتنا ہزارے نہیں ہوں — ارن دھتی رائے — 14

جشن نہ منائیں — یوری ایونیری — 17

یاد رفتگاں

تصور روایت اور میراجی — ندیم احمد — 22

نظم اور کلام موزوں: فکر آزاد کی نظری اساس — معید رشیدی — 31

مولوی ذکاء اللہ: ایک اجمالی تعارف — ڈاکٹر اصغر عباس — 41

سرور جہان آبادی — پروفیسر حامدی کاشمیری — 44

اختر اورینوی کہانی کار نقاد — ڈاکٹر سرور الہدیٰ — 48

ن۔م۔راشد کے شعری نظریات — ڈاکٹر شعور اعظمی — 58

فیض الہ آباد میں — اپیندر ناتھ اشک — 67

اوپیندر ناتھ اشک کی افسانہ نگاری — ڈاکٹر مشرف علی — 74

کتاب ''تحریر اساس تنقید'' پر مکالمہ

تحریر اساس تنقید: ایک مطالعہ — پروفیسر ظہور الدین — 80

افضال کی تحریر اساس تنقید — پروفیسر فیروز احمد — 92

تحریر اساس تنقید: ایک تبصرہ — سکندر احمد — 96

تحریر اساس تنقید کا فکری جائزہ — سہیل احمد بلوچ — 106

اردو مابعد جدیدیت: تحریر اساس تنقید کی روشنی میں — قمر صدیقی — 113

ایران : معاصر افسانہ

ہم عصر فارسی افسانہ — قمر صدیقی — 117

انتخاب

یادوں کا اختتام — رضا جولئی — 120
نائٹ شفٹ — رضا جولئی — 124
ایک دکھ بھری داستانِ محبت — مُنیر وراوپیپور — 127
کلرک، رائفل اور خستہ بیگ — حسین یعقوبی — 131
معجزہ — فرح ناز شریفی — 134

ادب، سماج اور کلچر

ادب اور سائنس — ڈاکٹر ریاض صدیقی — 138
ادب، سماج اور سائنس — ڈاکٹر ریاض صدیقی — 141

بازیافت

اردو شاعری میں استادی شاگردی کی روایت — پروفیسر صاحب علی — 146

غزلیں

155
محمد علوی، مدحت الاختر، مہدی اعظمی، مجیب بستوی،
پرویز باغی، فرحت احساس، شہپر رسول،
راجیش ریڈی، اختر جمال، ملک زادہ جاوید

نظمیں

163
ڈاکٹر رفیعہ شبنم عابدی، ثروت زہرہ، عرفان جعفری،
راجیش سنگھ، ذاکر خان ذاکر، قمر صدیقی

کلاسک

مہ لقابائی چندا — ڈاکٹر شاہد نوخیز اعظمی — 167

آغاز

تخیل دراصل قوت اختراع کا نام ہے، عام لوگوں کے نزدیک منطق یا فلسفہ کا موجد صاحب تخیل نہیں کہا جاسکتا، بلکہ اگر خود کسی فلسفہ داں کو اس لقب سے خطاب کیا جائے تو اس کو عار آئے گا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ فلسفہ اور شاعری میں قوت تخیل کی یکساں ضرورت ہے۔ یہی قوت تخیل ہے جو ایک طرف فلسفہ میں ایجاد اور اکتشافِ مسائل کا کام دیتی ہے اور دوسری طرف شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرتی ہے۔

__________علامہ شبلی نعمانی

گذارش

اگر اردو کے سنجیدہ اور حساس ادبی رسائل کے مدیر حضرات پیسہ لے کر معمولی کتابوں اور اوسط درجے سے بھی کم ادبی پہچان کے حامل ادیبوں کو توقیر دینے کے رویے کو ناپسندیدہ نظر سے دیکھتے ہوئے اس کی حوصلہ شکنی کریں اور معیاری اور مستحق کتابوں کو پانچ دس توصیفی سطروں کے ساتھ اُن کی اعزازی تشہیر میں آمادگی سے حصہ لیں تو اوسطیوں Mediocres کا کچھ ادبی رسائل میں یہ بڑھتا ہوا شور وغوغا ''صفر'' کیا جاسکتا ہے۔

__________زبیر رضوی

قمر صدیقی

اداریہ

پچھلے دنوں شعبۂ اردو، ممبئی یونیورسٹی کی دعوت پر ''علی سردار میموریل لیکچر'' پیش کرنے اردو کے معتبر نقاد، فکشن نگار، شاعر اور اسکالر شمس الرحمٰن فاروقی ممبئی تشریف لائے۔ صدر شعبۂ اردو اور استادِ مکرم پروفیسر صاحب علی کی عنایتوں کے طفیل مجھے فاروقی صاحب کے ساتھ تین دن تک رہنے کی سعادت نصیب ہوئی۔ حالانکہ فاروقی صاحب کے پروگراموں کی ترتیب کچھ ایسی تھی کہ فرصت کے لمحات ذرا کم کم ہی میسر آئے لیکن اس کے باوجود جتنا بھی وقت مل سکا میں نے ایک طالب علم کی طرح فاروقی صاحب کی باتیں سنیں۔ اس گفتگو میں اردو کی ادبی صحافت کا بھی ذکر آیا تو فاروقی صاحب نے بڑی معنی خیز بات کہی کہ '' آج اردو کے جو بیشتر رسائل شائع ہو رہے ہیں ان کی حیثیت ''لیٹر باکس'' کی سی ہے۔'' یعنی ان رسائل کے پاس جو بھی ڈاک آتی ہے، اسے بغیر کسی حیل وحجت کے شائع کر دیا جاتا ہے۔ فی زمانہ ہمارے سماج کی جو حالت ہے اس میں وزیر اور مدیر بننے کے لیے کسی قابلیت کی ضرورت نہیں رہی۔ ظاہر ہے ایسی صورتِ حال میں ہمیں حیرت نہیں ہونی چاہیے جب کوئی نو آموز مدیر اس بات پر پھول کر غبارہ ہو رہا ہو کہ رسالہ نکالتے ہی اس کے پاس اتنا مواد جمع ہو گیا ہے کہ بیک وقت تین شمارے شائع کیے جا سکیں۔ البتہ محترم سے اتنا تو پوچھا ہی جا سکتا ہے کہ ان تین شماروں کے مواد میں کیا تین صفحات بھی ایسے ہیں جنھیں پکّی روشنائی کی سعادت نصیب ہو سکے؟ بہر کیف آج اردو کے بیشتر ادبی رسائل کی حالت یہ ہے کہ یا تو یہ خطوط کے کالم کے لیے نکالے جاتے ہیں، جہاں اپنی تحریریں چھپوانے کی لالچ میں یار لوگ مدیران کو مجاہد اردو اور جانے کون کون سے خطاب والقاب سے مسلسل نوازتے رہتے ہیں یا پھر متنازعہ موضوعات کو ابھارنے کے لیے تا کہ رسالہ اور مدیر دونوں اردو دنیا میں گفتگو کا موضوع بنے رہیں۔ سنجیدہ ادبی پرچوں کی تعداد اب اتنی رہ گئی ہے کہ انھیں ایک ہاتھ کی انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے۔ لہٰذا ہمیں اس بات پر فخر کر لینے دیجیے کہ ہم نے کسی تنازعہ (Controversy) سے دامن بچا کر صرف ادب سے سروکار رکھا ہے۔

اس شمارے کے مشمولات پر گفتگو کرتے ہوئے ہم سب سے پہلے کتاب ''تحریر اساس تنقید'' پر شامل

مکالمہ پر گفتگو کریں گے، کہ یہ بھی رسالہ ''اردو چینل'' کی ہی ایک جدت ہے، اگر کوئی اچھی کتاب اردو میں شائع ہو تو اس کی پذیرائی کا ایک طریقہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس پر اس طرح کا مکالمہ قائم کیا جائے۔ اردو مابعد جدیدیت پر اب تک بہت گفتگو ہوئی، لیکن جیسا کہ ہم نے بارہا کہا ہے، کہ یہ ساری باتیں محض ہوائی، سنی سنائی اور ادبی سیاست پر مبنی تھیں۔ پروفیسر قاضی افضال حسین کی کتاب ''تحریر اساس تنقید'' کے بعد، مابعد جدیدیت کے حوالے سے اردو میں اب تک جو باتیں ہوئی تھیں وہ باطل اور بے معنی ہو جاتی ہیں لہٰذا پچھلے دس پندرہ سال کی بے جا ادعائیت کو بھول کر ہمیں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ صحیح معنوں میں اردو مابعد جدیدیت کا آغاز ''تحریر اساس تنقید'' سے ہوا ہے۔

''یادِ رفتگاں'' کے عنوان سے کل آٹھ ادیبوں و شاعروں پر مضامین شامل ہیں۔ یہ ہمارے وہ اہم ادیب ہیں جن کی پچھلے سال 2010ء میں ہم سوویں یوم پیدائش یا سوواں یوم وفات منا چکے ہیں۔ انھیں میں میر تقی میر بھی ہیں جن کا 2010ء، دوسواں یوم وفات تھا۔ ''خراج عقیدت'' کے عنوان سے مرحوم شفیق عباس پر ڈاکٹر جمال رضوی کا مضمون شامل اشاعت ہے۔ شفیق عباس نہ صرف بہت اچھے شاعر تھے بلکہ بہت اچھے ٹیچر بھی تھے۔ بطور شاعر تو وہ ہمارے درمیان ہمیشہ زندہ رہیں گے لیکن ہمیں غم اس کا ہے کہ ایسے وضعدار انسان ذرا کم ہی پیدا ہوتے ہیں۔ ''حالتِ حاضرہ'' کے تحت انا ہزارے کی تحریک پر ارُن دھتی رائے اور اسامہ بن لادن کی موت پر یوری ایونیری کے مضامین شامل ہیں۔

معاصر فارسی افسانے پر ایک مختصر سا گوشہ اس شمارے میں شامل ہے۔ ''اردو چینل'' کا شروع سے یہ وطیرہ رہا ہے کہ عالمی ادب کی منتخب تحریریں ہم اردو قارئین کی خدمت میں پیش کرتے رہے ہیں تاکہ ہمیں اور ہمارے لکھنے والوں کو یہ احساس ہوتا رہے کہ بالآخر ہم کہاں کھڑے ہیں۔ ''بازیافت'' کے عنوان سے اس بار ایک نیا کالم شروع کیا جا رہا ہے۔ اس کے تحت ماضی قریب کی ان روایات پر مکالمہ قائم کیا جائے گا، جن سے ہمارا ادب روشنی و رہنمائی حاصل کرتا رہا ہے۔ اس بار پروفیسر صاحب علی کا گراں قدر تحقیقی مقالہ ''اردو ادب میں استادی شاگردی کی روایت'' آپ کی خدمت میں حاضر ہے۔ حسب سابق ''ادب، کلچر اور سماج'' اور ''کلاسک'' کے کالم شامل ہیں۔ البتہ اس بار خطوط کا کالم تکنیکی مجبوری کی وجہ سے شائع نہیں ہو پا رہا ہے۔ ہمیں اندازہ ہے کہ بعض قارئین سب سے پہلے خطوط کا کالم دیکھتے ہیں اور اس کالم کی اہمیت یوں بھی ہے کہ یہ پچھلے اور تازہ شمارے کے بیچ پل کا کام کرتا ہے لیکن عین وقت پر کمپیوٹر کی خرابی کی وجہ سے نہ صرف خطوط کا کالم بلکہ معروف شاعر ارتضیٰ نشاط کا گوشہ بھی ہمیں حذف کرنا پڑ رہا ہے۔ چونکہ شمارہ ۲۹ شائع ہونے میں ویسے بھی خاصی تاخیر ہو گئی تھی لہٰذا یہ طے پایا کہ خطوط کا کالم اور ارتضیٰ نشاط کا گوشہ شمارہ ۳۰ میں شائع کیا جائے۔

پچھلے پانچ چھ مہینوں میں ہمارے بیچ سے اردو زبان و ادب کی ایسی گراں قدر ہستیاں جدا ہو گئیں کہ اب اپنے اطراف سناٹے کا گمان گزرتا ہے۔ بہرکیف موت برحق ہے اور اس کا ذائقہ ہر ذی روح کو چکھنا ہے۔ البتہ جب کوئی بہت قریبی شخص جدا ہوتا ہے تو یقیناً دل کو ٹھیس لگتی ہے۔ ساجد رشید کا جدا ہونا ہمارے لیے ایسا ہی صدمہ تھا:

جب نام ترا لیجیے تو چشم بھر آوے　　اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے　　(میر)

ادارہ ''اردو چینل'' ان کے لیے بارگاہ خداوندی میں دعا گو ہے۔ ☆☆☆

ڈاکٹر جمال رضوی

شفیق عباس کی شاعری: ایک اجمالی جائزہ

شفیق عباس نے جس زمانے میں شاعری شروع کی تھی اس دور میں اردو شاعری میں نظریاتی سطح پر ترقی پسندی اور 'جدیدیت' کے پیروکار اپنے نظریہ شعر و ادب کی اہمیت و افادیت کی توثیق کی کوششوں میں مصروف تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ترقی پسندی ایک مخصوص سیاسی نظریہ اور طرز حیات کی نقیب بن کر رہ گئی تھی۔ ہر چند کہ اس زمانے میں بھی اس تحریک سے وابستہ سربرآوردہ شخصیات ریاضتِ فن میں منہمک تھیں لیکن فکری سطح پر ایک مخصوص دائرے سے باہر نکلنا انھیں گوارہ نہیں تھا۔ دوسری جانب جدیدیت کے فلسفے کی تائید و تبلیغ کرنے والے اس حد تک تو حق بہ جانب تھے کہ اب شعر و ادب میں 'اجتماعیت' سے زیادہ 'انفرادیت' کا بیان ہونا چاہئے۔ ان کا استدلال تھا کہ جس طرح انسانی معاشرہ اور اس کے لوازمات تبدیل ہو چکے ہیں، اور ہر لحظہ ان میں تغیراتی عمل کا سلسلہ جاری ہے اسی طرح ادب میں بھی بعض تبدیلیاں ناگزیر ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس دور میں بعض شعرا کے یہاں ایسی شاعری بھی نظر آتی ہے جو جذبہ و احساس سے عاری ہے اور جسے اگر ایمانداری کے ساتھ فن کی میزان پر پرکھا جائے تو وہ محض الفاظ کی بازی گری نظر آئے گی۔ یہاں یہ حقیقت بھی توجہ طلب ہے کہ بعض قدآور ماہرین فن اور ناقدین نے اس قبیل کی شاعری میں بھی معنی کے نئے جہات تلاش کرنے کی نہ صرف کوشش کی بلکہ اپنی استعداد علمی سے اسے ثابت کرنے میں بھی مصروف رہے۔ یہی وہ دور تھا جب 'تنقید' نے 'تخلیق' کو اپنا مطیع بنانا شروع کیا تھا اور یہ رجحان شعر و ادب کی دنیا میں بہت تیزی سے غالب آتا جا رہا تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تخلیق کار خود کو معتبر و محترم ثابت کرنے کے لیے تنقید نگاروں کا دست نگر ہو کر رہ گیا۔ لیکن اس دور میں کچھ شاعر ایسے بھی نظر آتے ہیں جنھیں اس ادبی ہاؤ ہو سے کوئی غرض نہیں تھی اور جو اپنی شعری کائنات کے کاخ و کو اور بام و در کو خوب سے خوب تر بنانے کے لیے ہمہ وقت سرگراں رہتے تھے۔ شفیق عباس کا شمار بھی ایسے ہی شاعروں میں ہوتا ہے جن کے نزدیک شاعری چند اصناف کی حدود میں رہتے ہوئے بے جان لفظوں کو صفحۂ قرطاس پر محض ترتیب دینے کا نام نہیں بلکہ ان کی شاعری میں نبض حیات کی حرارت محسوس ہوتی ہے اور سب سے اہم بات یہ کہ اس طرز کی شاعری میں فن کی حرمت اور تقدس کا بہ طور خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ شفیق عباس کی شاعری بھی اسی قبیل سے تعلق رکھتی ہے اسی لیے انھیں یہ کہنے کی جرأت اور حوصلہ ملا کہ:

حسب منشا ملے ہر مال، تقاضا کیسا   یہ میرا فن ہے کوئی بنیئے کی دوکان نہیں

اس ایک شعر سے ہی ان کے شعری رویہ کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔

شفیق عباس نے اپنے افکار کی شعری تجسیم کے عمل میں فن کی نزاکتوں، اس کے مطالبات وتقاضوں کو ہمیشہ ملحوظ رکھا۔ شاعری کے حسن کو برقرار رکھنے کا یہ ہنر ان کے عمیق مطالعے کا فیضان تھا۔ انھوں نے اردو کی معیاری شاعری کا سنجیدگی سے مطالعہ کیا تھا اور میر و غالب ان کے پسندیدہ شاعر تھے خصوصاً غالب سے انھیں انتہائی شغف تھا۔ شفیق عباس کو غالب کی بیشتر غزلیں ازبر تھیں جن کے اشعار و مصرعے وہ اپنی گفتگو میں حسب موقع استعمال کرتے تھے۔ شفیق عباس کے چھوٹے بھائی شمیم عباس کے مطابق "غالب سے اس شیفتگی کے سبب ان کے بے تکلف دوست انھیں چچا غالب کہا کرتے تھے۔ میر و غالب کے علاوہ شفیق عباس یگانہ کے بھی مداح تھے اور ان کی غزلوں میں عشق کا جو ایک منفرد انداز نظر آتا ہے جہاں عاشق کی انانیت و خودداری عشق کے رتبے و مرتبے کو ہر آن دوبالا کرتی ہے، ایسے اشعار بے ساختہ یگانہ کی یاد دلاتے ہیں۔ شفیق عباس کو عہد حاضر کا میر و غالب یا ان کے ہم پلہ قرار دینا مقصود نہیں (جیسا کہ اردو میں عموماً ہوتا ہے کہ مذکورہ شاعر یا قلمکار کو کسی نہ کسی زاویئے سے کسی ممتاز اور قد آور شخصیت کے مماثل قرار دیا جائے) بلکہ غرض یہ کرنا ہے کہ اردو کی معیاری شاعری پر نظر رہنے سے شفیق عباس کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد کم ہے جن میں کوئی سقم پایا جاتا ہو۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے میر و غالب اور یگانہ کی شاعری نے شفیق عباس کو شاعری کے فنی رموز سے واقفیت حاصل کرنے میں معاونت کی تو دوسری جانب ان کے حلقہ احباب میں شامل عنایت اختر، ابراہم رنگلا اور مرزا عزیز جاوید نے انھیں عملی سطح پر ادب و شاعری کی طرف راغب کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ شفیق عباس کی شاعری کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ ان کے یہاں خود پسندی برائے نام بھی نہیں ہے اور وہ 'ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں' کے مصداق ہمیشہ شاعری کی نوک پلک سنوارنے میں مصروف رہے اور اس عمل میں انھوں نے ایک ناقد کی طرح حتی الامکان غیر جانب دارانہ طور پر اپنے فن کا جائزہ لیا:

میں مطمئن ہوا نہ کبھی اپنے آپ سے   اپنی نظر ہی اپنے ہنر کی رقیب تھی

شفیق عباس کی مشق سخن کی مدت تقریباً نصف صدی پر محیط ہے۔ انھوں نے 1965ء میں وادیٔ شعر میں قدم رکھا تھا اور اس کے پیچ وخم اور نشیب و فراز سے گزرتے ہوئے ان کا یہ سفر عمر کے آخری دور تک جاری رہا لیکن اس شان بے نیازی کے ساتھ کہ انھوں نے خود نمائی اور خود ستائی کو اپنے قریب نہ آنے دیا۔ اس طویل مدت میں صرف ایک مجموعۂ کلام کی اشاعت اس کا ثبوت ہے کہ انھوں نے اپنے فن کا سستی اور وقتی شہرت کے حصول کا وسیلہ نہیں بنایا۔ 2007ء میں شائع ہوا ان کا پہلا اور آخری (اب تک) شعری مجموعہ "جزیرہ مری عافیت کا" ان کی شاعری کی پختگی کا بین ثبوت ہے۔ اس مجموعے کے مرتب عبدالاحد ساز نے اس التزام کے ساتھ اسے ترتیب دیا ہے کہ اس میں شفیق عباس کی مکمل شعری کائنات کا پرتو واضح طور پر نظر آتا ہے۔ شفیق عباس کے اس شعری مجموعے کے حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے۔ غزل کے علاوہ انھوں نے نظموں میں بھی جولانیٔ طبع کے جوہر دکھائے ہیں لیکن دراصل غزلوں میں ان کی فکری بالیدگی اور فنی ارتفاع ان کی شاعری کو اعتبار و استناد عطا کرتا ہے۔ شفیق عباس نے جس دور میں شاعری شروع کی تھی غزلیں اس دور میں بھی

کہی جا رہی تھیں اور آج بھی کہی جا رہی ہیں لیکن اس حقیقت سے نظریں چرانا مشکل ہے کہ شاعری کی اس صنف کا حق ادا کرنے میں بہت کم شاعروں کو کامیابی حاصل ہوئی ہے (فی زمانہ مشاعروں اور شہرت، نام و نمود کے بھوکے شاعروں کے یہاں غزل کے نام پر جو شاعری نظر آتی ہے وہ اس آبروئے سخن کی آبروریزی کے مترادف ہے)۔ شفیق عباس کی غزل سے فریفتگی اس وقت اور بھی اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے جب بیسویں صدی کے نصف آخر میں آزاد غزل اور اینٹی غزل جیسے تجربات پر ہم نظر ڈالتے ہیں۔ غزل سے وابستہ مخصوص فنی تقاضوں کی حدود کو توڑ کر کئے گئے یہ تجربات دیرپا نہیں ثابت ہوئے لیکن یہ بہر حال حقیقت ہے کہ یہ دور اردو غزل کے لئے انتشار آمیز دور کی حیثیت رکھتا ہے۔

غزل سے شفیق عباس کی یہ وابستگی، وارفتگی کی حد تک ہے جس کا اظہار انھوں نے اپنی غزلوں میں اکثر و بارہا کیا ہے۔ ایک شعر اس سلسلے میں ملاحظہ ہو:

مجھے عزیز ہے جاں سے سوا یہ فنِ غزل — شفیق اس کو بہت اپنی دست گاہ میں لے

شفیق عباس کی غزلیہ شاعری صوری و معنوی ہر دو سطح پر معیاری شاعری کے ذیل میں آتی ہے۔ انھوں نے جدت اور رجعت کی کشاکش سے خود کو محفوظ رکھتے ہوئے صرف بہترین اور معیاری شاعری کو ترجیح دی:

جدت کا مفہوم اگر بے راہ روی ہی ٹھہرا ہے — اچھی غزلیں کہیں شفیق اور خود کو قدیم کریں

درج بالا شعر شفیق عباس کے شعری نظریہ کی نہ صرف وضاحت کرتا ہے بلکہ اس دور میں غزل پر غیر فطری اور قدامت پسند شاعری کا ٹھپہ لگا کر شروع ہوئی بحث کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ شفیق عباس کے نزدیک شاعری قدیم یا جدید نہیں بلکہ اچھی و معیاری اور ناقص و غیر معیاری ہوتی ہے۔ جو شاعری سماج و تہذیب کی عکاسی کرے وہ چاہے سو سال قبل کہی گئی ہو اسے قدیم کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس زاویے سے شفیق عباس کی شاعری کا جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ ان کے یہاں عصری حسیت پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ ان کی غزلوں کے اکثر اشعار عصر حاضر کی سماجی زندگی اور اس کے لوازمات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ انھوں نے بعض ایسی غزلیں بھی کہی ہیں جو پوری کی پوری عصر حاضر کا بیانیہ ہیں۔ ان کی یہ غزل:

خود اپنے آپ پہ ایسے عطا ہوا ہوں میں — صدی کے سب سے بڑے جرم کی سزا ہوں میں

اس غزل میں اکثر مقامات پر 'میں' پوری کائنات کا استعارہ ہے۔ اسی قبیل کے یہ چند شعر دیکھئے:

دوستی، دلداریاں، چاہت، عقیدت، روبرو — اور پیچھے پیٹھ پر رکھا ہے خنجر سوچئے

رشتے، ناطے، دوست، اقارب لمحوں کی مجبوری ہیں — پل بھر ملنا، خوش ہو لینا، دل کا فقط بہلانا ہے

اس کے علاوہ درج ذیل اشعار آج کے صارفی سماج کی منہ بولتی تصویر ہیں جس میں محبت جیسا مقدس اور پاکیزہ جذبہ بھی خود غرضی اور مکر و فریب سے آلودہ ہو چکا ہے:

تم سے مجھ کو کیا لینا ہے پھر بھی یہ اتنی چاہت کیوں — خود غرضی یا صرف محبت! کون سی بات اساسی ہے

مکر فریب اور حیلہ بہانہ، ہر چکر خود غرضی کا — بول شفیقے سچ مچ ہی کیا اس جگ کا تو باسی ہے

ابھی ذرا پہلے شفیق عباس کی جس بے نیازی کا ذکر ہوا اس ضمن میں یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ اس بے نیازی

نے ان میں قلندرانہ صفت پیدا کر دی تھی جس کی وجہ سے ان کی شخصیت و شاعری میں خودداری و انانیت اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ خصوصاً غزلوں میں جب وہ معاملاتِ عشق کا بیان کرتے ہیں تو وہ محبوب کے وصل کے خواہاں تو نظر آتے ہیں لیکن ان کا انداز کسی ملتجی کا نہیں بلکہ ایسے موقعے پر بھی وہ اپنی خودداری اور انانیت کو جھکنے نہیں دیتے:

میں نے اپنے خوابوں میں بھی ہاتھ کہاں پھیلائے شفیق　　سچ ہے اس کو ٹوٹ کے چاہا لیکن پانا ناممکن

ہاتھ میں اپنا ہاتھ جو دیجے یوں جیسے خیرات نہ دیں　　چاہت رحم بنے گی جس دم قابلِ نفرت ٹھہرے گی

ایسی چاہ سے باز آئے ہم جس میں فقط خیراتیں ہوں　　یہ طرز محبت! گویا صرف نوازش صرف کرم

شفیق عباس کی یہ خودداری و انانیت گوکہ انھیں ہجر نصیب راتوں کی سوغات دیتی ہے لیکن بالآخر ان کا ہم نشیں بھی ان کی ان صفات کا معترف ہو کر خود ان کے پاس آتا ہے اور اس موقع پر وہ اپنی خودداری و انانیت کو تکبر و رعونت کی حد تک نہیں جانے دیتے:

چھوڑ شفیق اب اپنی انا کو اچھی نہیں ایسی خو　　درد ہجر تو برسوں جھیلا، ملنے آیا ہاتھ ملا

شفیق عباس کی غزلوں میں عشق کا وہ فرسودہ تصور نہیں جو اردو کے قدیم شعرا کے یہاں نظر آیا ہے۔ انھوں نے اس موضوع کو بھی منفرد انداز میں برتا ہے۔ ان کی غزلوں میں اس نوعیت کے اشعار بے ساختہ یگانہ اور بعض اوقات جون ایلیا کی شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ جس دور میں شفیق عباس غزلیں کہہ رہے تھے وہ دور اردو کی غزلیہ شاعری کے حوالے سے ایک نازک اور مشکل دور تھا۔ اس عہد کی غزل اور غزل گو شعرا کے متعلق ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے کہ بہت سے ایسے غزل گو شاعر جن کے یہاں ابتدا میں ایک بہترین غزل گو بننے کے آثار نظر آئے تھے وہ بھی اس دور کے شعری فیشن کی رو میں بہہ نکلے اور ان شعرا نے غزل کہنے کے بجائے کرتب بازی شروع کر دی۔ ۱۹۷۰ء کی دہائی کے بعد کے بیشتر غزل گو شعرا کا کلام دیکھنے کے بعد محمد حسن کی اس رائے سے بہت حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ دراصل اس دور میں غزل بے جان لفظوں کا ایک ایسا مجموعہ بن گئی تھی جس میں تفحص الفاظ کی کارفرمائی تو نظر آتی ہے لیکن یہ الفاظ ذہن و دل کی سرحد تک پہنچنے کی صلاحیت اپنے اندر نہیں رکھتے۔ شفیق عباس بھی شاعری میں الفاظ کے ماہرانہ استعمال کی اہمیت کے قائل تھے:

کچے پکے لفظ ہوں جب تک پختہ جذبے ساتھ نہ دیں　　ہم رتبہ ہونا شرط ہے ورنہ ہاتھ میں اپنا ہاتھ نہ دیں

لیکن اس مقام پر یہ قابل غور ہے کہ انھوں نے محض نئے اور انوکھے الفاظ کی جستجو میں ہی اپنی ساری قوت صرف نہیں کی بلکہ جذبے کی موزوں ترین عکاسی کرنے والے الفاظ کے استعمال کو ترجیح دی۔

اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ دنیا اور مظاہرِ دنیا کے حقائق کی نوعیت اساسی طور پر ہر کسی کے لیے ایک سی ہوتی ہے لیکن شاعر کی فکر ان کے دورون پوشیدہ ان حقیقتوں تک رسائی حاصل کرنے کی صلاحیت اپنے اندر رکھتی ہے جو عموماً ہر کسی کو نہیں حاصل ہوتی۔ قدیم زمانے میں جبکہ شاعری کو الہام کہا گیا یا پھر جدید دور میں جب شاعری کو شعوری فن قرار دینے کا نظریہ وضع کیا گیا، ہر زمانے میں شاعر کو عام انسانوں سے الگ سمجھا گیا۔ شاعر کو یہ مقام و مرتبہ اس لیے حاصل ہوا کہ اس کی نگاہ دوررس جذبہ و احساس کے اس عمق میں پہنچنے کی قدرت رکھتی ہے جس کے بعد اس کی شاعری 'احوال من بہ زبان شاعر' کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ 'جزیرہ مری عافیت کا' کو پڑھتے وقت ذہن میں یہ خیال اکثر پیدا ہوتا ہے کہ اس جزیرے پر قدموں کے جو نشان ہیں وہ ہو بہو میرے قدموں کے نشان ہیں۔ شفیق عباس کی غزلوں میں فکر و جذبہ کا فنکارانہ اتصال ان

غزلوں کو قاری کے دل کی آواز بنا دیتا ہے۔ شفیق عباس کی غزلوں کے یہ شعر بطور نمونہ ملاحظہ ہوں:

تجھ کو دعویٰ ہے کہ رستے میں مجھے قتل کیا — یہ تو مرضی تھی مری خود، ترا احسان نہیں
روندکر میری محبت کو گزرنے والے — دیکھ مجھ کو کہ ابھی تک میں پریشان نہیں
قدرت بہت تھی پھر بھی نہ قابو میں آسکا — رنجشِ روانِ عمر مجھے بے عناں ملا
نکلے گی جوئے شیر نہ لوٹے گا وہ وقت — افسوس اپنے عہد میں فرہاد بھی نہیں
ارمانوں کے پروردوں کی بستی کیا ہے، کانچ نگر — تیرا اک انکار کہ پتھر، سارے شیشے ٹوٹ گئے

درج بالا آخری شعر اشاریہ ہے اس شعری رجحان کا جس نے بیسویں صدی کے نصف آخر میں اردو کی غزلیہ شاعری میں اپنی ایک مستقل جگہ بنائی تھی۔ اس دور میں واقعہ کربلا کو غزلوں میں بطور استعارہ استعمال کرنے کا رجحان افتخار عارف، عرفان صدیقی اور حبیب جالب کے یہاں خصوصی طور پر نظر آتا ہے۔ ان کے علاوہ بھی دیگر شعرا نے اس شعری رجحان کی پیروی کرتے ہوئے بہترین غزلیں کہیں۔ شفیق عباس کے یہاں بھی یہ رجحان نظر آتا ہے۔ انھوں نے اپنی غزلوں میں کہیں بالکل واضح انداز میں اور کہیں بالواسطہ طور پر واقعہ کربلا کے حوالے سے اس دور کے انسانوں کی مردہ ضمیری اور بے حسی اور انسانی معاشرہ پر بدنظمی اور منافقت کی چھائی ہوئی مہیب تاریکی کا ذکر کیا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

نگہ کے سامنے سچائیوں کا قتل عام — خیال بن کے نکلتا ہے کربلا دل سے
حق پہ گردن جو کٹے میری تو تم پھر ہو شہید — اے حسین ابن علی یوں مرے سر میں رہنا
سچ کہنے سے بڑھ کر بھی بتا جرم ہے کوئی — حرکت سے نہ باز آیا شفیق اور ہوا قید

ان اشعار کے علاوہ بھی شفیق عباس نے علاج العطش، ریگ صحرا، پیاس، حرف حق اور مقتل وغیرہ الفاظ کا استعمال نئی معنویت کے ساتھ کیا ہے جس سے اس عہد کی تصویر کے ہر پہلو پر روشنی پڑتی ہے۔ شفیق عباس کی غزلیں اپنے عہد کے شب و روز میں سانس لیتی ہیں۔ جو لوگ ۸۰، کی دہائی کے بعد ملک میں تشکیل پانے والے سیاسی منظرنامہ سے واقف ہیں اور جنھوں نے مذہب کے نام پر ہونے والے قتل و غارت گری کو دیکھا ہے وہ شفیق عباس کے درج ذیل دو شعر پڑھ کر ہی ان کی بیباکی اور جراتِ گویائی کے قائل ہو جائیں گے:

سنا ہے رات فرشتے چھپے تھے معبد میں — ہمارے شہر میں پھر آج قتل عام ہوا
ہزار قتل کے بدلے میں یہ سعادت ہے — کہ ایک شخص کسی قوم کا امام ہوا

اس کے علاوہ ان کی غزلوں میں موضوعات کا تنوع اور گوناگونی ان کی وسعتِ فکر کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔

شفیق عباس کے سرمایہ سخن میں غزلوں کے مقابلے نظموں کی تعداد کم ہے لیکن یہاں بھی وہ اپنی قادرالکلامی کے جوہر دکھاتے نظر آتے ہیں۔ انھوں نے پابند اور آزاد دونوں طرح کی نظمیں لکھیں۔ وہ جس طرح غزل میں فکر کو جذبہ بنا دینے کا ہنر جانتے ہیں اسی طرح نظموں میں بھی ان کے افکار میں ایک فلسفیانہ عمق نظر آتا ہے۔ وہ کسی ایک موضوع پر مختلف زاویے سے غور و فکر کرنے اور اس کی تہہ تک پہنچنے کی جستجو کرتے نظر آتے ہیں۔ ساز نے شفیق عباس کے کلام میں ان کے جزیرۂ عافیت کا سراغ پانے کی جو بات کہی ہے اس حوالے سے ان کی ۹ مصرعوں پر مشتمل نظم 'عہد نامہ' بہت اہم ہے، ہر چند کہ انھوں نے 'جزیرہ مری عافیت کا' کے عنوان سے بھی ایک نظم لکھی ہے لیکن 'عہد نامہ' ہی ان کے اس جزیرۂ عافیت کا اصل

پتہ دیتا ہے۔ دراصل 'جزیرہ مری عافیت کا' میں ایسا طنز پوشیدہ ہے جو حقیقی اور علامتی ہر دو سطح پر اس کی تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ دنیا کی ہاؤ ہو سے نکل کر شاعری کی پناہ میں جانا کسی حساس اور سنجیدہ شاعر کے لیے بہر حال ایک کرب ناک عمل ہے کیونکہ اچھی شاعری زخم دل جمع کرنے اور جگر کو خون کرنے کے بعد ہی وجود میں آتی ہے۔ اس کا دوسرا پہلو بھی اہم اور قابل غور ہے کہ ممبئی جیسا شہر جہاں شفیق عباس نے اپنی زندگی گزاری، ایک جزیرہ نما شہر تو ہے لیکن یہاں عافیت کی تلاش و جستجو لا حاصل ہے۔ یہاں کی مشینی زندگی اور انسانوں کے ہجوم میں انسان کا مقدر بن چکی اس کی تنہائی اسے ایسے وجود میں تبدیل کردیتی ہے جو اپنی لاش خود اپنے کندھوں پر اٹھائے پھر رہا ہے۔

وہ کیسے لوگ تھے باتیں جوان تھیں جن کی
یہاں تو جس کو بھی دیکھو تبھی خمیدہ بدن
بجھی بجھی سی نگاہیں زمین میں پیوست
نہ کوئی خواب، نہ جینے کی آرزو نہ لگن
کہاں یہ پیدا ہوئے، کب مرے خدا معلوم
خود اپنی لاش پہ اوڑھے ہوئے مزار اپنا
گزر رہے ہیں کچھ اس طرح بے تعلق سے
کہ جیسے کتبہ بھی ان کا نہیں، پرایا ہو
کسی نے تختے میں ان کے لیے منگایا ہو (نظم 'عہد نامہ')

اس حوالے سے ان کی غزلوں کے درج ذیل اشعار بھی ہمیں اس جزیرۂ عافیت کا پتہ دیتے ہیں:

تڑپنے والا تماشہ بھی بن نہیں پایا — کہ ایک لمحہ 'مہلت بھی کس کو حاصل تھا
کس کو کون تسلی دیتا سب ہی اپنے جیسے تھے — سارا شہر ہی گھوم آیا ہوں دیکھا گھر گھر دھواں دھواں
یہ شہر تو گھر بار جمانے نہیں دیتے — گرتی ہوئی دیوار بھی ڈھانے نہیں دیتے

اس کے علاوہ بطور خاص ان کی دو نظمیں 'مجھے سوچنے دو' اور 'مشورہ' ان کے ریاضت فن کو ثمر آور کرتی ہیں۔ خصوصاً 'مجھے سوچنے دو' میں انھوں نے اپنی شخصیت کو ایک مفکر و فلسفی کی نظر سے دیکھنے اور زندگی کے مقصد تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں کافی حد تک کامیابی بھی حاصل کی ہے۔ آخر میں اس کا ذکر بھی ضروری ہے کہ شفیق عباس کی نظمیہ شاعری میں الفاظ کے انتخاب میں وہ میتھیو آرنلڈ کے ہم نوا نظر آتے ہیں کہ 'شاعری کی زبان راست، سادہ اور بے ساختہ ہونی چاہئے۔' شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری براہ راست ذہن و دل کو متاثر کرتی ہے اور دنیا و کاروبار دنیا کے حقائق تک رسائی حاصل کرنے میں مدد کرتی ہے۔ ان کا اپنے متعلق یہ خیال حق بہ جانب تھا کہ:

میں تو ہوں اک سچا بندہ کھری کھری کہہ جاؤں گا — چکنی چپڑی باتوں میں کیوں کوئی مجھے الجھائے شفیق

☆☆☆

عصرِ حاضر

اس عنوان کے تحت دو مضامین شامل کئے جا رہے ہیں۔ اسامہ بن لادن کی موت اس سال کا سب سے بڑا واقعہ ہے اور ہندوستان میں انا ہزارے کی لوک پال بل کی نفاذ کی تحریک پچھلی کچھ دہائیوں کی ایک بہت بڑی تحریک بن کر ابھری۔ موضوع یا مدعا کے علی الرغم میڈیا کے مسلسل پروپیگنڈے کے ذریعے پورے ملک میں پھیل جانے والی اس تحریک میں الیکٹرانک میڈیا کا رول افسوس ناک رہا ہے۔ اپنے اپنے چینلس پر دکھائے جانے والے اوقات کا پیٹ بھرنے کے لیے اوسط اور اوسط سے بھی کم پڑھے لکھے رپورٹروں نے جس طرح کی دھما چوکڑی مچائی اور اس تحریک کو 'انقلاب' اور 'ہندوستان کی دوسری جنگ آزادی' جیسے خطاب عطا کئے اس سے ہندوستان کا سنجیدہ اور پڑھا لکھا طبقہ اس تحریک سے تنفر اور کراہیت محسوس کرنے لگا۔ اس ضمن میں اُرن دھتی رائے کا مضمون ہم ''دی ہندو'' کے شکریہ کے ساتھ شائع کر رہے ہیں۔ اس میں مضمون میں اُرن دھتی رائے نے اس تحریک اور ٹیم انا کے مقاصد کا مدلل تجزیہ پیش کیا ہے۔

یوری ایوینیری (Uri Avenery) جرمنی میں پیدا ہوئے۔ وہ شدت پسند اسرائیلی تنظیم Irgun کے رکن رہ چکے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف عرب اسرائیل جنگ میں حصہ لیا بلکہ وہ اسرائیلی سیاست میں بھی فعال رہے اور انھوں نے اپنی سیاسی پارٹی بھی بنائی تھی۔ انھوں نے 1982ء میں سابق فلسطینی صدر یاسر عرفات سے ملاقات کی اس طرح یاسر عرفات سے ذاتی طور پر ملاقات کرنے والے وہ پہلے اسرائیلی سیاست داں بن گئے۔ اسامہ بن لادن کی موت پر ان کے اس معرکتہ الآراء مضمون کو اردو دنیا میں متعارف کروانے کا سہرا معاصر 'خبر نامہ شب خون' کو جاتا ہے۔ اس کے لیے ہم شمس الرحمٰن فاروقی اور نجم فاروقی دونوں کا شکریہ ادا کرتے ہیں۔

______ ادارہ

اُرن دھتی رائے

ترجمہ: شمیم خان

میں انا ہزارے نہیں ہوں

آج کل جو چیزیں ہم ٹی وی پر دیکھ رہے ہیں' اگر در حقیقت یہ انقلاب ہے تو یہ بہت خفت میں مبتلا کرنے والا اور سمجھ میں نہ آنے والا انقلاب ہے۔ جن لوک پال بل کے تعلق سے آپ کے سوالات جو بھی ہوں اس کے لیے یہی جوابات سامنے آسکتے ہیں۔ جن پر آپ ٹک کر سکتے ہیں۔ (الف) وندے ماترم (ب) بھارت ماتا کی جے (ش) انا' انا ہیں۔ انا بھارت ہیں (ج) جے ہند۔

مختلف وجوہات کی بنا پر بالکل الگ طریقے سے ماؤ نوازوں اور جن لوک پال بل میں ایک بات مشترک ہے۔ دونوں ہی ہندوستان کی حکومت کو اکھاڑ پھینکنا چاہتے ہیں۔ ایک تحریک بالکل نچلی سطح پر آدیواسی فوج چلا رہی ہے۔ جو غریب ترین لوگوں پر مشتمل ہے۔ دوسری گاندھیائی تحریک ہے جو تازہ گڑھے گئے سنت اور بیشتر شہری لوگوں کی فوج پر مشتمل ہے، جو یقیناً کھاتے پیتے لوگ ہیں۔ (اس تحریک کے لیے سرکار وہ سب کچھ کر رہی ہے جو اسے اکھاڑ کر پھینک دینے کے لیے کیا جا سکتا ہے)۔

واضح رہے کہ اپریل 2011 میں انا ہزارے کے مرن برت کو ابھی چند روز ہی گزرے تھے کہ بدعنوانی اور گھپلوں سے توجہ ہٹانے کے لیے سرکار نے انا ہزارے کی ٹیم کو مدعو کیا اور اسے نئے بدعنوانی مخالف قانون کی تیاری کے لیے جوائنٹ ڈرافٹنگ کمیٹی میں شامل کر لیا۔ چند ماہ بعد سرکار نے یہ کوشش ترک کر دی اور نیا تیار کردہ بل پارلیمنٹ میں پیش کر دیا۔ اس بل میں اتنی خامی ہے کہ کوئی اسے سنجیدگی سے نہیں لے سکتا۔ اس کے بعد 16 اگست کی صبح انا ہزارے کے دوسرے "ان شن" کے شروع ہونے سے قبل اور کسی قسم کا کوئی گناہ کرنے سے پہلے انا ہزارے کو گرفتار کر کے جیل بھیج دیا گیا۔ اس طرح جن لوک پال بل کے نفاذ کی تحریک احتجاج کے حق کی تحریک اور جمہوریت کی تحریک میں تبدیل ہو گئی۔ 'آزادی کی دوسری تحریک' کے چند گھنٹوں کے اندر ہی انا کو رہا کر دیا گیا۔ مگر انھوں نے جیل سے باہر جانے سے انکار کر دیا۔ وہ تہاڑ جیل میں ایک معزز مہمان کی طرح رہے جہاں انھوں نے

مرن برت شروع کر دیا اور عوامی مقام پر بھوک ہڑتال کرنے کے حق کا مطالبہ کرنے لگے۔ تین دن تک ہجوم اور ٹیلی ویژن وینس (Vans) تہاڑ جیل کے آس پاس جمع رہیں اور ٹیم انا کے لوگ ہائی سیکوریٹی جیل سے ویڈیو پیغامات بھی چینلوں پر براڈ کاسٹ کرنے کے لیے لاتے رہے۔ (کیا کسی اور کو یہ آزادی حاصل ہوتی؟) میونسپل کمیشن آف دہلی کے 250 ملازمین' 15 ٹرک' 6 ارتھ موورس رام لیلا میدان میں دن رات کام کرتے رہے۔ تیسرے مرحلے میں انا کا ''ان شن'' شروع ہو گیا۔ ٹی وی اینکرس نے شور مچایا ''کشمیر سے کنیا کماری تک۔ ہندوستان ایک ہو گیا ہے''۔

ان کا طریقہ گاندھیائی ہو سکتا ہے مگر انا ہزارے کے مطالبات ایسے نہیں ہیں' گاندھی جی کی تعلیمات کے برخلاف جن لوک پال بل دراصل ایک طاغوتی انسداد بدعنوانی قانون ہے' جس میں ایک بہت بڑی بیوروکریسی پر خاص طور پر چنے گئے لوگوں کا پینل نگراں رہے گا۔ بیوروکریسی جس میں ہزاروں کی تعداد میں ملازمین موجود ہیں۔ اس پینل کو وزیر اعظم' عدلیہ' اراکین پارلیمان اور پوری بیوروکریسی اور بالکل نچلی سطح کے سرکاری ملازمین پر نگرانی کا اختیار حاصل ہو گا۔ لوک پال کو تحقیقات سرویلنس (نگرانی) اور مقدمہ چلانے کا اختیار حاصل ہو گا۔ یہ ایک آزاد انتظامیہ کی طرح کام کرے گا۔ اس طرح ایک کی جگہ ملک میں دو محتسب ہوں گے۔ یہ کام کرے گا یا نہیں اس کا انحصار ہمارے کرپشن کو دیکھنے کے نظریے پر ہے۔ مثال کے طور پر تصور کیجیے شہر کا ایک شاپنگ مال جس کے سامنے پھیری والوں کو اپنا مال بیچنے کی ممانعت ہے۔ ایک ہاکر (پھیری والا) بیٹ کے پولس والے اور میونسپل کارپوریشن کے ایک ذمہ دار کو تھوڑی سی رشوت دیتا ہے تاکہ وہ ممانعت کو توڑ کر یا قانون توڑ کر ان لوگوں کو اپنا مال بیچ سکے جو شاپنگ مال میں اسے خریدنے کی طاقت نہیں رکھتے۔ کیا یہ ایسی ہی بہت بری بات ہے؟ یعنی مستقبل میں اسے لوک پال کے نمائندے کو بھی رشوت دینی ہوگی؟ کیا عام آدمی کے مسائل کا حل اسٹرکچرل نابرابری سے نمٹنے میں مضمر ہے یا پھر ایک اور پاور اسٹرکچر کھڑا کر دینے سے عام آدمی کے مسائل حل ہوں گے۔

انا ہزارے کی تحریک میں جھنڈا لہرایا جانا اور دیگر چیزیں ریزرویشن مخالف تحریک، ورلڈ کپ کی فتح یابی پریڈ اور نیوکلیائی ٹسٹ کی کامیابی کے جشن سے مستعار ہے' جس سے ہمیں یہ سگنل مل رہا ہے کہ اگر ہم ''ان شن'' کی حمایت نہیں کرتے تو ہم سچے ہندوستانی نہیں ہیں۔ 24 گھنٹے کے چینلوں نے فیصلہ کر لیا ہے ملک میں اس خبر کے سوا اور کوئی خبر رپورٹ کرنے کے لائق ہی نہیں ہے۔ پارلیمنٹ میں پیش کر کے جن لوک پال بل پاس نہ کئے جانے کی صورت میں ایک 74 سالہ بوڑھا بھوک ہڑتال کر کے مرجانے کی دھمکی دے رہا ہے اور لوگوں کا مطلب صرف ناظرین ہیں جو یہ تماشہ دیکھنے کے لیے موجود ہیں۔ ٹی وی چینلوں کے ذریعے دسیوں ہزار لوگوں کو لاکھوں میں اسی طرح تبدیل کیا جا رہا ہے جیسے حضرت عیسیٰؑ نے بھوکوں کو کھلانے کے لیے اپنے معجزے سے مچھلیوں اور روٹیوں کی تعداد بہت بڑھا دی تھی۔ یہ نیا سنت، یہ عوام کی آواز کون ہے؟ کیونکہ ہم نے اسے پر تشویش معاملات میں کبھی کچھ کہتے نہیں سنا۔ اپنے پڑوس میں کسانوں کی خودکشی پر بھی کبھی کچھ نہیں کہا۔ انھوں نے آپریشن گرین ہنٹ کے

بارے میں بھی کچھ نہیں کہا۔ سنگور، نندی گرام، لال گڑھ، پوسکو کے بارے میں بھی کچھ نہیں، کسانوں کی تحریک اور دیگر باتوں پر بھی ان کا کوئی موقف سامنے نہیں آیا۔ وسطی ہند کے جنگلوں میں ہندوستانی فوج کی تعیناتی کے منصوبوں کے بارے میں بھی ان کا کوئی موقف نہیں ہے۔ اس کے برخلاف انا ہزارے بہرحال راج ٹھاکرے کے مراٹھی مانس نظریے کے حمایتی ہیں۔ انھوں نے گجرات کے وزیر اعلیٰ نریندر مودی کے ڈیولپمنٹ ماڈل کی تعریف کی۔ مودی جنھوں نے 2002ء میں مسلمانوں کے خلاف قتل و غارت کا بازار گرم کروایا اور (بعد ازیں انا ہزارے نے مودی کی تعریف میں اپنا بیان واپس لے لیا کیونکہ اس پر کافی شور و ہنگامہ ہوا تھا)۔

سنجیدہ صحافی بھی اس دوران اپنے کام میں مصروف ہیں۔ انا ہزارے کے آر ایس ایس سے تعلق کی رپورٹیں بھی آئی ہیں۔ مکل شرما سے جنھوں نے انا کے گاؤں رالے گن سدھی کا معائنہ کیا ہے ہمیں یہ خبر ملی ہے کہ یہاں کی کسی گرام پنچایت اور کوآپریٹیو سوسائٹی میں گزشتہ 25 سال میں الیکشن نہیں ہوئے۔ ٹیم انا 'یوتھ فورا یکوالٹی' نامی ریزرویشن مخالف تحریک سے بھی وابستہ ہے اس مہم کو اچھا خاصا فنڈ اکٹھا کرنے والی این جی اوز چلا رہی ہیں جن کے عطیہ دہندگان میں کوکا کولا، لہیر مین براورس اور کبیر شامل ہیں، جنھیں اروند کیجریوال اور منیش سسوڈیا چلاتے ہیں جو ٹیم انا کے ستون ہیں گزشتہ تین برسوں میں ٹیم انا کے ان لوگوں کو فورڈ فاؤنڈیشن سے 4 لاکھ ڈالر کا عطیہ مل چکا ہے۔ ملک کے 83 کروڑ لوگ 20 روپئے یومیہ پر گزارہ کر رہے ہیں۔ کیا بعض پالیسیوں کو تقویت پہنچانے پر ان کی حالت بہتر ہوسکے گی یا یہ باتیں ملک کو خانہ جنگی کی طرف دھکیل رہی ہیں۔ تمام لوگوں کے لیے جمہوری اداروں تک رسائی مشکل ہوگئی ہے۔ اسمبلی میں کریمنل اور کروڑ پتی سیاست داں گھس چکے ہیں۔ اس لیے جھنڈا لہرائے جانے سے بیوقوف مت بنئے۔

☆☆☆

یوری ایونیری

مترجم: نجم فاروقی

جشن نہ منائیں

''جشن مت مناؤ جب تمہارا دشمن مغلوب ہو جائے۔ اور تمہارا دل خوش نہ ہو جب وہ ٹھوکر کھا کر گر پڑے۔ ایسا نہ ہو کہ تمھیں ایسا کرتے خدا دیکھ لے اور اس کی ناراضگی کا باعث تم بن جاؤ اور وہ تمھارے دشمن سے اپنا عتاب ہٹا لے۔''

یہ عہد نامہ عتیق کی بہترین عبارتوں میں سے ایک ہے (''ضرب الامثال'' ۲۴، آیت ۱۷ تا ۱۸) اور وہ بھی عبرانی زبان میں۔ دوسری زبانوں میں بھی یہ اقتباس خوبصورت ہے اگر چہ کوئی بھی ترجمہ اصل کی خوبصورتی تک پہنچنے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔

بے شک یہ فطری بات ہے کہ جب ہمارا دشمن مغلوب ہوتا ہے تو ہم خوش ہوتے ہیں۔ بدلے کی پیاس انسانی خصوصیت ہے، لیکن مغلوب کو فخر و ناز سے دیکھنا، ایک بالکل ہی دوسری چیز اور انتہائی گھٹیا بات ہے۔ قدیم عبرانی داستان میں ہے کہ خدا نے جب بنی اسرائیل کو مصریوں کے بحر احمر میں ڈوب مرنے پر جشن مناتے ہوئے دیکھا تو سخت ناراض ہوا۔ ''میرے بندے سمندر میں ڈوب رہے ہیں'' خدا نے ان کی سرزنش کی ''اور تم جشن منا رہے ہو!''

کچھ اس طرح کے خیالات میرے ذہن میں آئے جب میں نے ٹی۔ وی پر نوجوان امریکیوں کو سڑکوں پر خوشی مناتے اور ناچتے دیکھا۔ بات قدرتی ہے لیکن نامناسب بھی ہے۔ ان کے آڑے ترچھے چہرے اور جارحانہ جسمانی حرکات و سکنات سوڈان اور صومالیہ کی بھیڑ سے مختلف نہیں تھے۔ انسانی فطرت کی بدہیئت شکلیں ہر جگہ، ہر موقع پر یکساں نظر آتی ہیں۔ جشن قبل از وقت معلوم ہوتا ہے۔ غالب یہی ہے کہ اسامہ بن لادن کے مرنے سے القاعدہ کی موت نہیں ہوئی۔ اس کے اثرات مختلف ہو سکتے ہیں۔

1942ء میں برطانیہ نے یہودی ابراہم اسٹرن (Abraham Stern) کو، جسے انگریز دہشت گرد کہتے تھے، قتل کر دیا۔ اس کا خفیہ نام 'یعیر' تھا اور وہ تل ابیب کے ایک اپارٹمنٹ کی الماری میں چھپا ہوا تھا۔ اس کے معاملے میں بھی مخبری اس کے گھریلو خادم نے کی تھی۔ اس بات کا تعین کر لینے کے بعد کہ وہاں چھپا ہوا شخص ان کا مطلوب شخص، یعنی اسٹرن تھا، برطانوی پولیس افسر نے گولی مار کر اسے ہلاک کر دیا۔ لیکن اس کی جماعت کا خاتمہ

نہیں ہوا، بلکہ ایک نئی شروعات ہوئی۔ وہ فلسطین میں برطانوی سامراج کی لعنت بن گئی۔ اسٹرن گینگ (Stern Gang) کے نام سے معروف (جس کا اصل نام "مجاہدین آزادی اسرائیل" تھا) اس نے نہایت جرأت مندانہ حملے برطانوی تنظیموں پر کیئے اور نو آبادیاتی طاقت کو ملک چھوڑنے پر مجبور کرنے میں ایک نہایت اہم کردار ادا کیا۔

جب اسرائیلی ایئر فورس شیخ احمد یاسین، حماس کے مفلوج بانی، حماس کی علامت اور نظریہ ساز کو قتل کیا، اس وقت حماس کی موت نہیں ہوئی۔ شہید کی حیثیت سے وہ بدرجہا زیادہ طاقتور شخصیت بن کر ابھرے، بہ نسبت اس کے کہ جتنا وہ خود اپنی زندگی میں تھے۔ ان کی شہادت نے بہت سے نئے مجاہدوں کو اس مشن کی طرف راغب کیا۔ ایک شخص کے قتل سے اس کا مشن نہیں مرتا۔ نصاریٰ نے صلیب Cross کی علامت کو اختیا کیا، یہ اس کا بین ثبوت ہے۔

وہ کیا بات تھی جس نے اسامہ بن لادن کو بین الاقوامی شخصیت بنا دیا؟

وہ ابتدائی عہد اسلامیہ کی خلافت راشدہ کی بحالی کا حامی تھا، جو نہ صرف یہ کہ ایک وسیع وعریض اسلامی سلطنت تھی، بلکہ سیاسی علوم، فنون لطیفہ، شاعری اور ادب کا اس وقت مرکز تھی جبکہ یورپ عہد وسطیٰ کا ایک وحشی بر اعظم تھا۔ ہر بچہ نہ صرف اس شاندار ماضی کا ذکر کرتا ہے بلکہ موجودہ مایوس کن مسلم معاشرہ کا اس سے تقابل بھی کرتا ہے۔ (ایک طرح سے ایسی تمناؤں کا موازنہ صہونی رومانویت سے کیا جا سکتا ہے جو حضرت داؤدؑ اور حضرت سلیمان کے عہد کی واپسی کا خواب دیکھ رہی ہے۔)

اکیسویں صدی میں ایک نئی خلافت کا قیام، امکان کی حدود سے بعید ترین فاصلے پر ہے، اگر امریکیوں نے اس کا ذکر بڑھ بڑھ نہ کیا ہوتا تو یہ صاف ظاہر تھا کہ یہ مطالبہ، یا تصور روح عصر سے یکسر متغائر ہے، خواہ یہ اپنے مخالفین (امریکیوں) کے لیے ایسا نہ ہو۔ امریکیوں کو اس طرح کے خواب، بلکہ کابوس کی خود مسلمانوں سے زیادہ ضرورت ہے۔ امریکی سامراج کو ہمیشہ ایک ایسے حریف کی ضرورت رہی ہے جو اسے باہم مربوط رکھ سکے اور امریکی اپنی تمام توانائیاں اس حریف کے خلاف مرکوز رکھ سکیں۔ ان کی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے ایسا حریف بین الاقوامی حیثیت کا اور ایک ناپاک فلسفہ کا شرانگیز حامی ہونا ضروری تھا۔ مثال کے طور پر، جرمنی یا نازی (Nazi) یا سامراجیت کا حامی جاپان، لیکن جرمنی اور جاپان زیادہ دن تک نہیں پائے۔ خوش قسمتی سے اس وقت کمیونسٹ سلطنت موجود تھی جس نے اپنے امریکہ مخالف کردار کو بخوبی نبھایا۔

اُس وقت ہر طرف کمیونسٹ تھے، جو (امریکہ کی نظر میں) آزادی، جمہوریت اور ریاست ہائے متحدہ امریکہ کے خلاف سازشیں ترتیب دے رہے تھے۔ ان میں سے کچھ تو خود امریکہ کے اندر ہی گھات لگائے بیٹھے تھے۔ جے۔ ایڈگر ہوور (J. Edgar Hoover) اور امریکی سینیٹ کا ممبر جو میک کارتھی (Joe McCarthy) نے نہایت کامیابی سے اس کا عملی مظاہرہ بھی کیا۔ لہٰذا کئی دہائیوں تک امریکہ سرخ آندھی کی لعنت سے نبرد آزما ہونے کی ہوا میں پھلتا پھولتا رہا۔ اس کی فوجیں ساری دنیا میں پھیلی ہوئی تھیں۔ اس کے خلائی جہاز چاند تک پہنچ گئے، اس کے بہترین دماغ خیالوں کی دیوپیکر جنگ میں مصروف رہے۔ بخیال خود وہ روشنی کے فرزند تھے جو تاریکی کے فرزندوں سے دست وگریباں تھے۔

اور پھر، یکا یک، سب کچھ منہدم ہوگیا۔ روسی طاقت اس طرح غائب ہوئی گویا اس کا کبھی کوئی وجود ہی نہیں تھا۔ امریکی خفیہ ایجنسیاں اپنی زبردست لیاقت اور استعداد کے باوجود سراسیمہ ہوگئیں۔ بظاہر اس بات کا کسی کو کچھ بھی اندازہ نہیں تھا کہ روسی ڈھانچہ کس قدر خستہ تھا۔ وہ دیکھ بھی کیسے سکتے تھے؟ وہ تو خود اپنے ہی پہلے سے قائم کردہ تصورات کے سامنے اندھے ہو چکے تھے۔ روسی خطرے کے ہٹ جانے کے بعد امریکی نفسیات میں خلا پیدا ہوگیا جو پکار پکار پُر کیے جانے کی دعوت دے رہا تھا۔ ایسے میں اسامہ بن لادن نے آگے بڑھ کر کمال مہربانی سے اپنی خدمات پیش کر دیں۔

درحقیقت خرگوشی دماغ کی خیالی دنیا کو معتبر بنانے کے لیے ایک ایسے واقعے کی ضرورت تھی جو ساری دنیا کے انسانوں کو جھنجھوڑ سکے۔ گیارہ ستمبر کا حملہ ایک ایسا ہی واقعہ تھا جس نے امریکی طرز زندگی میں بہت سی تبدیلیاں پیدا کیں اور امریکہ کے لیے ایک نیا عالمگیر دشمن بھی ایجاد کر دیا۔ راتوں رات قرون وسطیٰ کا اسلام مخالف تعصب سارے ماحول میں پھیلا دیا گیا، بلکہ کھل کر سامنے آ گیا۔ اسلام دہشت گردی، خوں ریزی اور شدت پسندی کی علامت بن گیا۔ اسلام جمہوریت کا مخالف ہے، شخصی آزادی کا مخالف ہے، تمام مغربی اقدار کا مخالف ہے۔ خودکش بمبار، جنت کی ۷۲ دوشیزائیں، جہاد، ان سب کا خوب بول بالا ہوا اور امریکہ پھر سے پھلنے پھولنے لگا۔ سرسبز ہوگیا۔ فوج، سراغ رساں اور خصوصی دستے ساری دنیا میں دہشت گردی سے جنگ (War on Terror) میں مصروف ہو گئے۔ بن لادن ہر جگہ موجود ہے۔ دہشت گردی کے خلاف جنگ شیطان سے الہامی جنگ میں تبدیل ہوگئی۔

امریکیوں کی آزادی پر پابندی لگانا ضروری ٹھہرا۔ امریکہ کی فوجی مشین دن دونی رات چوگنی ترقی کرنے لگی۔ اقتدار کے حریص دانشور تہذیبوں کے ٹکراؤ کی لایعنی گفتگو کرنے لگے اور اپنی روح فی الفور نا موری کے لیے بیچنے لگے۔ حقیقت کی مسخ شدہ تصویر کو ہولناک رنگ دینے کی غرض سے تمام اسلامی مذہبی احزاب کو ایک ہی برتن میں انڈیل دیا گیا۔ افغانستان میں طالبان، ایران میں آیت اللہ، لبنان میں حزب اللہ، فلسطین میں حماس، انڈونیشیا میں علیحدگی پسند، مصر میں اسلامی امت اور ایسے ہی جہاں کہیں جو بھی ہوں، سب کو القاعدہ کا نام دے دیا گیا، باوجود کہ ہر ایک کا اپنے ملک کے حالات کے مطابق مختلف ایجنڈا تھا۔ بن لادن کا مقصد تمام مسلم ریاستوں کو ختم کر کے ایک مقدس اسلامی سلطنت قائم کرنا تھا۔ تفصیل پر تفصیل فراہم ہونے لگی۔

جہاد کے خلاف مقدس لڑائی کے لیے جنگجو ہر جگہ دستیاب ہونے لگے۔ اولوالعزم جذباتی تقریریں کرنے والے رہنماؤں کے لیے عوام کے جذبات کو مشتعل کرنے کا آسان نسخہ ہاتھ آ گیا۔ ایسے رہنما ہر جگہ پیدا ہو گئے: فرانس سے فن لینڈ تک، ہالینڈ سے اٹلی تک۔ اسلام فوبیا (اسلام سے نفرت اور خوف) ایک ہیجان بن گیا اور اس نے گذشتہ زمانے میں مقبول اور فیشن ایبل صیہونی مخالف (Anti Semitism) تصور کی جگہ لے لی اور اس کو بیان کرنے کے لیے وہی صیہونی مخالف زبان بھی استعمال کی گئی۔ جابر حکومتیں خود کو القاعدہ کے خلاف فصیل کے طور پر ٹھیک اسی طرح پیش کرنے لگیں جس طرح انھوں نے خود کو کبھی کمیونزم کے خلاف فصیل کے طور پر پیش کیا تھا۔ اور بے شک ہمارے اپنے یہودی دوست بن یامین نتین یاہو (Benjamin Netanyahu) نے اس صورت حال سے بھرپور فائدہ اٹھایا۔ جتنا بھی تیل ان تلوں سے نکلنا ممکن تھا، نتین یاہو صاحب اسے پوری طرح نکالتے ہوئے ایک

دارالخلافہ سے دوسرے دارالخلافہ تک اپنی اسلام مخالف دکان کو خوب چمکاتے ہوئے، سفر کرتے رہے۔

بن لادن اگر گھمنڈ کرتا تو بجا تھا۔ اور وہ شاید گھمنڈی تھا بھی۔

جب میں نے اس کی تصویر پہلی بار دیکھی تو میں خاصا محظوظ ہوا تھا۔ مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے وہ حقیقی شخص نہیں تھا، بلکہ ہالی ووڈ کی فلموں کے لیے کاسٹنگ (Casting) کرنے والے مرکزی ادارے سے حاصل شدہ کوئی اداکار تھا۔ وہ اتنا جاذب نظر معلوم ہو رہا تھا کہ وہ حقیقی معلوم ہی نہ ہوتا تھا۔ ہو بہو ہالی ووڈ کی کسی فلم کے کردار کی طرح، ایک خوبصورت شخص، لمبی سیاہ داڑھی، ہاتھ میں کلاشنکاف لیے ہوئے، ٹی۔ وی پر اس کی تصویریں خاصی محنت سے ترتیب دی گئی تھیں۔ لیکن درحقیقت وہ ناکارہ دہشت گرد تھا، صحیح معنوں میں ایک شوقیہ اداکار۔ کوئی حقیقی دہشت گرد کسی ایسی نمایاں کوٹھی میں نہیں قیام کرسکتا تھا جو کھلے ہوئے زمین آسمان میں زخمی انگوٹھے کے مانند اٹھی ہوئی نظر آجاتی ہو۔ اسٹرن (Stern) تو تل ابیب کی ایک گندی بستی میں ایک معمولی سے مکان کی برساتی کمرے میں چھپا ہوا تھا۔ مینا خیم بیگن (Menaelien Begin) اپنی بیوی اور بیٹے کے ساتھ ایک بہت معمولی اپارٹمنٹ کی نچلی منزل میں رہ رہا تھا اور ایک گوشہ نشین مذہبی رہنما کے فرائض انجام دے رہا تھا۔

بن لادن کی کوٹھی کو پڑوسیوں اور دیگر لوگوں کو متوجہ کرتا ہی تھا۔ وہ اپنے درمیان بسے ہوئے اس پراسرار اجنبی کے بارے میں معلوم کرنے کے بارے میں متجسس رہے ہوں گے۔ دراصل اس کا پتہ بہت پہلے لگ جانا چاہیے تھا۔ وہ نہتا تھا اور کسی قسم کی مزاحمت نہیں کرسکتا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کو ختم کر کے اس کی لاش کو سمندر میں غرق کردینے کا فیصلہ بہت پہلے لیا جا چکا تھا۔ لہٰذا اس کی کوئی قبر نہیں، کوئی مقدس مقبرہ نہیں۔ لیکن کروڑوں مسلمانوں بالخصوص عربوں کے لیے وہ ایک قابل فخر شخصیت تھا اور ہے۔ شیروں کا شیر، جیسا کہ یروشلم کے ایک مذہبی رہنما نے اس کے بارے میں کہا تھا۔ امریکیوں کے خوف سے کسی میں اتنی ہمت نہ ہوئی کہ وہ کھلے لفظوں میں اس بات کا اعتراف کرتا۔ لیکن وہ لوگ بھی جو اس کے خیالات کو غیر عملی سمجھتے اور اس کے افعال کو ناپسندیدہ نگاہ سے دیکھتے تھے، دل ہی دل میں اس کی عزت کرتے تھے۔

تو کہیں اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ القاعدہ کا کوئی مستقبل ہے؟ کم از کم میں ایسا نہیں سمجھتا۔ وہ ماضی کی چیز بن چکی ہے۔ اس لیے نہیں کہ بن لادن مارا جا چکا ہے بلکہ اس لیے کہ اس کا مرکزی خیال متروک، غیر مروج، گذرے ہوئے کل کی بات ہو چکا ہے۔ عرب موسم بہار ایک نئے آدرش کی تجسیم ہے۔ یہ ایک نیا ولولہ ہے، جس میں عربوں کے شاندار ماضی کی قصیدہ خوانی کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ یہ ولولہ نہایت جرأت مندی سے اپنے مستقبل پر نگاہیں جمائے ہوئے ہے۔ ''آزادی چوک'' (تحریر اسکوائر) کے نوجوان مردوں اور نوجوان عورتوں نے، جو آزادی کے آرزومند ہیں، انھوں نے بن لادن کو اس کے انتقال کے بہت پہلے تاریخ کی داستان پارینہ بنا دیا تھا۔ اس کے فلسفے کی اسی وقت کوئی اہمیت ہوسکتی ہے جب عربوں کی بیداری مکمل طور پر ناکامیاب ہو جائے اور اپنے پیچھے گہری ناامیدی اور مایوسی چھوڑ جائے۔ مغربی دنیا میں کچھ ہی لوگ بن لادن کی موت کا ماتم کریں گے، لیکن خدا نہ کرے کوئی اس پر بغلیں بجائے، فخر و مباہات کرے۔ ☆☆☆

یادِ رفتگاں

سن 2010ء اس معنی میں اردو دنیا کے لیے اہم تھا کہ یہ سن آدھے درجن سے بھی زائد اہم اردو ادیبوں کا یا تو سوواں یوم پیدائش تھا یا سوواں یوم وفات۔ یہ سال میر تقی میر کا دوسواں یوم وفات بھی تھا۔ لہٰذا اسی مناسبت سے یادِ رفتگاں کے عنوان کے تحت کل آٹھ مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ میر تقی میر، مولوی محمد حسین آزاد، مولوی ذکاءاللہ، دُرگا سہائے سرور جہاں آبادی، اختر اورینوی، ن۔ م۔ راشد، فیض احمد فیض اور اپیندر ناتھ اشک کے فکر وفن پر محیط یہ گوشہ اردو کے شاندار ماضی کی ایک جھلک بھی پیش کرتا ہے اور نئے لکھنے والوں کو یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ زبان و بیان پر دسترس بغیر اور فنی تقاضوں کو صرف نظر کرکے محض خبر کو افسانہ اور شعر بنانے کی کوشش سے صرف اخبارات ورسائل میں گوشے شائع کروائے جاسکتے ہیں ایسا فن نہیں پیش کیا جاسکتا جو وقت کے دستبرد سے لمبے عرصے تک محفوظ رہ سکے۔ اس ضمن میں ضروری اطلاع یہ ہے کہ احمد علی پر مضمون آئندہ شمارہ میں 'برصغیر میں مسلم انگریزی فکشن' کے تحت شامل کیا جائے گا جبکہ کنہیا لال کپور پر باوجود کوشش کہ ہمیں مضمون حاصل نہ ہو سکا۔

ادارہ

ندیم احمد

تصورِ روایت اور میراؔجی

میر کو واقعہ کیا جانئے کیا تھا درپیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا ہے

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once looked round, walks on,
And turns no more his head :
Because he knows, a frightful friend
Doth close behind him tread.

(S.T. Coleridge, The Rime of the Ancient Mariner, Part VI)

مشرق اور مغرب میں بعض متجسس روحیں اپنی روایت کو محفوظ رکھنے کے لیے مضطرب رہی ہیں۔ دراصل روایت کا مطلب ہی چونکہ ازلی وابدی حقیقت کا عالم ماسوا میں ظہور ہے اس لیے روایت کا تصور نہ تو کائنات کی تمام روحوں کو مضطرب کرسکتا ہے اور نہ ہی شعوری سطح پر ہر کس و ناکس کے ذہن میں رونما ہوسکتا ہے۔ البتہ ہر زمانے میں ایک طبقہ ایسا ہوتا ہے جس کے شعور میں روایت کا تصور مختلف صورتوں میں جلوہ گر نظر آتا ہے۔ یہ طبقہ ایسی روحوں پر مشتمل ہوتا ہے جن کے نزدیک بنیادی روایت کے بغیر کسی مثالی کائنات کا تصور ہی محال ہے۔ چنانچہ یہ مضطرب روحیں اپنی روایت کو محفوظ رکھنے یا پردۂ خفا میں جاچکی روایت کی بازیافت کے لیے روشن فکری Enlightment سے نبرد آزما ہوتی ہیں۔ اور نئے سرے سے اس کی تشریح و توضیح کرکے بدلتے ہوئے حالات میں اس کی معنویت اور اس کے لیے جواز فراہم کرتی ہیں۔ اس طرح روایت کے تصور کو سمجھنے اور اس کی تشریح و توضیح کا عمل ارتقا کے مراحل طے کرتا رہتا ہے۔

روایت کا تصور، اس کی بحالی اور اس کی شکست و ریخت بعض مہذب روحوں کو تو ضرور پریشان کردیتی

ہے مگر اپنے گھر کی تعمیر کے وقت انجینئروں کو ''پال'' راجاؤں یا مسلمان بادشاہوں کے بنوائے ہوئے محلوں اور قلعوں کے بعض حصوں کی کچھ تصویریں دے کر اسی قدیم طرز پر گھر کی تعمیر کے لیے اصرار کرنا' گھر کے اندر پرانے طرز کی چیزوں کو اس طرح سجانا کہ ہر آنے جانے والے کی نظر اس پر پڑتی رہے' درختوں سے گھر کا محاصرہ کر کے اس پر مختلف طرح کے پرندوں کے آزادانہ قیام کا اہتمام کرنا' خلائی سفر کے زمانے میں یکہ یا پرانی طرز کی موٹر کار پر سفر کرتے ہوئے خود کو دوسروں سے منفرد سمجھنا' یا گراموفون پر پرانے گیتوں کو سن کر طمانیت محسوس کرنا۔ بظاہر یہ عمل اور اہتمام کسی شخص کی سوچی سمجھی کاوش کا نتیجہ ہے لیکن کیا ایسا ممکن نہیں کہ غیر دانستہ طور پر اس شخص کی روح نہیں تو کم از کم ذہن ہی اولذ کر روحوں کی طرح مضطرب ہو اور روایت کا ایک مبہم سا تصور اس کے ذریعہ اظہار کی سبیل پا رہا ہو ورنہ کیوں وہ کائنات کی معصومیت سے ہم آہنگ ہونے کے لیے اپنی سی کوشش کر رہا ہے؟ کیا یہ ہم آہنگی اپنی انتہا کو پہنچنے کے بعد حقیقت ازلی و ابدی تک رسائی حاصل کرنے کا ذریعہ نہیں بن سکتی؟ اگر بن سکتی ہے تو ظاہر ہے کہ وہ شخص بھی غیر دانستہ طور پر اصلی روایت کی ذیلی شاخوں سے جڑا ہوا ہے۔ اور ابھی تک روایت کے تصور کو روح کے اندر محسوس نہیں کر سکا ہے۔ اس طرح دونوں کی نوعیت الگ الگ ہو جاتی ہے۔ ایک کے یہاں روایت شعوری طور پر جلوہ گر ہوتی ہے جس کی اساس ایک مستند اور مابعد الطبیعات تصور پر قائم ہے جو علمی فضیلت کے ساتھ ساتھ روحانی فضیلت بھی رکھتی ہے' جب کہ دوسرے کے یہاں وہ لاشعوری طور پر در آئی ہے جس میں ہنوز روحانیت کا عنصر کم کم ہی نظر آتا ہے۔

تصور روایت سے لاشعوری طور پر کچھ لوگ اسی طرح منسلک ہوتے ہیں کیونکہ اپنے گھر کو قدیم طرز پر بنوانے والا شخص ظاہر ہے ابن عربی' کیر کے گوڑ رینے گینوں (شیخ عبدالواحد یحییٰ) محمد حسن عسکری اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی طرح ''روایت کیا ہے؟'' کے جھمیلے میں پڑے ہی کیوں کہ یہاں تو روح کا معاملہ ہے اور وہاں گھر بنوانے والے شخص کو محض دوسروں سے منفرد ہونا مقصود ہے۔

اردو میں روایت کی بحث اس وقت شروع ہوئی' جب محمد حسن عسکری نے ایلیٹ کے تصور روایت کو ہدف تنقید بنایا اور مشرق کی ادبی روایت کا ایک مستند اور مابعد الطبیعیاتی تصور پیش کیا۔ بعد میں اس بحث کو سلیم احمد' مظفر علی سید' جمیل جالبی' شمس الرحمٰن فاروقی' جمال پانی پتی' احمد جاوید' قیصر عالم اور شہزاد منظر جیسے دوسرے ناقدین نے آگے بڑھایا۔ صنفی اعتبار سے اردو میں غزل کا سرمایہ سب سے اہم سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ روایت کی اس بحث کے ساتھ ساتھ اس شاعر کی بھی تلاش شروع ہوئی' جسے اردو کی ادبی روایت کا مستند نمائندہ قرار دیا جا سکے اور بالآخر نظر اس شاعر پر ٹھہری' جسے ہم ''میر'' کے نام سے جانتے ہیں۔

آج مغرب اور مشرق کم از کم اس بات پر متفق ہیں کہ بڑا شاعر وہی ہے جس کی جڑیں روایت میں پیوست ہوں (یہ الگ بات ہے کہ مغرب اور مشرق کے تصور روایت میں نمایاں فرق ہے) کیونکہ اگر کسی شاعر کی جڑیں روایت میں پیوست ہیں' تب ہی وہ جدید دور کے تقاضوں سے نبرد آزما ہو سکتا ہے۔ ان معنوں میں میر بہ یک

وقت روایت کا پاسدار بھی ہے اور جدیدیت کا علمبردار بھی۔

خوش رہا جب تلک رہا جیتا | میر معلوم ہے قلندر تھا

سخت کافر تھا جن نے پہلے میر | مذہب عشق اختیار کیا

کہاں تک بھلا روؤگے میر صاحب | اب آنکھوں کے گرد اک ورم دیکھتے ہیں

جور دلبر سے کیا ہوں آزردہ | میر اس چار دن کے جینے پر

میر کے تعلق سے ایک اہم بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ اردو کے کسی دور کو آپ دیکھیں تو اکثر اس دور کا سب سے بڑا نقاد میر پرست واقع ہوا ہے۔ محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی کی مثالیں سامنے کی ہیں۔ عسکری صاحب کی میر پرستی کی اصل وجہ بھی یہی ہے کہ میر، غالب کے مقابلے میں روایت سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ مگر اس میں غالب کا کیا قصور یہ تو دو معاشرے اور اس میں زندگی کرنے والے انسان کا معاملہ ہے۔ میر مثالی معاشرے کا پروردہ ہے جو رشتوں کے انفاس تازہ سے مہک رہا تھا۔ یہ وہ معاشرہ تھا، جہاں انسانی رشتے، انسانی وجود کے ساتھ ہم آہنگ تھے، جہاں گھر، آنگن، باپ، استاد اور خدا کا روایتی تصور موجود تھا لیکن غالب روایتی معاشرے کی شکست و ریخت کی پیداوار ہے جو تمام رشتوں کی نفی کر کے ایک بے رشتہ و بے اضافت فرد بن چکا ہے۔ وہ میر کی طرح یہ نہیں کہہ سکتا۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے | کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا | آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

ادائیں دیکھ لیا، کج ادائیاں دیکھیں | بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں

ہاں تمسخر اور پھبتی کے ملے جلے انداز میں یہ ضرور کہہ سکتا ہے۔

ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں | کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے | تمھیں کہو کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب | آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی

میر کی غزلوں میں روایت کسی نہ کسی حوالے سے موجود ہے۔ یہ روایت ہی ہے جو میر کے یہاں کبھی عشق کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے تو کبھی انسان اور کائنات کے درمیان رشتوں کی شکل میں۔ میر کی غزلوں کا یہی وہ اہم تصور ہے کہ بڑے بڑے استادوں نے میر کی صلاحیت کا لوہا مانا ہے۔ میر کو اس کی توقع پہلے ہی سے تھی۔

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ | مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز | تاحشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

محمد حسن عسکری کا یہ کہنا کہ "لوگوں نے اردو کے ہر بڑے شاعر کی عظمت سے انکار کیا ہے مگر میر کا منکر ڈھونڈے سے نہیں ملے" اس لیے بھی درست ہے کہ میر کے مقابلے میں لوگوں نے غالب پر زیادہ تنقیدیں کی ہیں۔

میر کو روایت کا نمائندہ اور غالب کو روایت کا باغی سمجھنے میں جو فکر کام کر رہی تھی، وہ یہی تھی کہ غالب کا معاشرہ چونکہ مابعد الطبیعیات سے ہٹ گیا تھا لہٰذا ایسے معاشرے میں نہ وہ ادب پیدا ہوسکتا تھا اور نہ ہی وہ شاعر جو ایک روحانی جذبے کے تحت خود کو اپنی روایت سے ہم آہنگ محسوس کرے۔

میر کی شاعری اس روایتی معاشرے کی پیداوار ہے، جہاں باپ خاندان کا سردار ہوتا تھا۔ خاندان کے ہر فرد کے لیے اس کا حکم خدا کے حکم کے مترادف تھا۔ ماں کے پاؤں کے نیچے جنت ہونے کا تصور ابھی تک ماند نہیں پڑا تھا۔ شادی محض دو فرد کے اقرار کا معاملہ ہونے کے بجائے پورے خاندان سے مربوط تھی۔ ابھی تک باپ، بیٹے، بیوی اور شوہر کے درمیان آفاقی رشتوں کی معنویت باقی تھی۔ بیٹا باپ کو اور بیوی شوہر کو محض کفالت کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے اس سے آفاقی رشتوں کی ڈور میں بندھے ہوئے تھے۔ ابھی تک انسان خدا کی شکل میں اپنے سے اوپر ایک اتھاریٹی کو مان رہا تھا۔ گویا میر کا معاشرہ باپ سے لے کر خدا تک ایک مربوط نظام کی شکل میں موجود تھا۔

اس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغ وقف مخلوق جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی
سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو وگر نہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے
الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

میر کے برعکس غالب کا معاشرہ اس انسان کو جنم دیتا ہے جو اپنے معاشرے کی تہذیبی، معاشرتی، مذہبی، اخلاقی اور معاشی اوضاع کو مکمل طور پر مسترد کر چکا ہے۔ وہ رشتوں کے انہدام کا نوحہ گر ہے۔ وہ رشتے جو ہماری روح کی بنیادی ضرورت ہونے کے سبب مابعد الطبیعیات سے جڑے ہیں، شکست و ریخت سے دوچار ہیں۔ چنانچہ وہ اقدار و روایات کی نفی کے لیے اپنی ''انا'' کا سہارا لیتا ہے اور پوری کائنات کے مقابل کھڑا ہو جاتا ہے۔

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی
ہنگامۂ زبونی ہمت ہے انفعال حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

جب کہ میر روایت کے تصور کے زیر اثر اپنی انا کو تج دیتا ہے۔

سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا
نکلی تھی اس کی تیغ ہوئے خوش نصیب لوگ گردن جھکائی میں تو سنا یہ اماں ہے اب
میر، آوارۂ عالم جو سنا ہے تو نے خاک آلودہ وہ اے باد صبا میں ہی ہوں

اور اس طرح روایت کو اپنے اندر جذب کر کے نئی شعری بوطیقا کو جنم دینے والے بڑے شاعر اور اچھے شاعر کا فرق بھی واضح ہو جاتا ہے۔ ناسخ، غالب، ذوق، فراق اور ناصر کاظمی نے یونہی میر کی عظمت کا اعتراف نہیں کیا۔ آخر کوئی بات تو ہوگی کہ غالب جیسے انا پرست شاعر نے بھی میر کی استادی کا لوہا مان لیا۔ غالب تو یہاں تک کہتا ہے۔

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں

ویسے میر خود بھی اپنی استادی کا قائل ہے۔

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا   معتقد کون نہیں میر کی استادی کا

اس میں شک نہیں کہ میر اردو کا ''عظیم'' شاعر ہے اور اپنی ادبی روایت کا سب سے مستند نمائندہ بھی۔ بعض معنوں میں وہ اردو کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ میر کے بعض مطالبات تو غالب سے بھی پورے نہیں ہوتے۔ اس کے کلام میں ایسے حیرت انگیز جلوے نظر آتے ہیں جس کی مثال اردو شاعری کی تاریخ میں شاذ ہے۔ اس کے یہاں یادوں کو ابھارنے کی جو قوت موجود ہے' جیسا رچاؤ' لذت' سادگی اور اثر آفرینی اس کی غزلوں میں ملتی ہے' وہ لاجواب ہے۔ میر زبان کے ہر امکان سے باخبر ہے اور اس کے امکانات کو تخلیقی طور پر برتنا ہی یہ ظاہر کرتا ہے کہ میر کی سرشت میں روایت کا تصور موجود ہے۔ کیونکہ اپنی روایت سے بے خبر شاعر زبان کو اس طرح تخلیقی سطح پر نہیں برت سکتا جو میر کا طرۂ امتیاز ہے۔

دن رات مری چھاتی جلتی ہے محبت میں   کیا اور نہ تھی جاگہ یہ آگ جو یاں دابی

قامت خمیدہ، رنگ شکستہ، بدن نزار   تیرا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا

کھیل لڑکوں کا سمجھتے تھے محبت کے تئیں   ہے بڑا حیف ہمیں اپنی بھی نادانی کا

غزل کہنی نہ آتی تھی تو سو سو شعر کہتے تھے   مگر اک شعر بھی اے میر اب مشکل سے ہوتا ہے

میر کی غزلوں میں جذبہ واحساس کا وفور ہے۔ اس کے کلام کی دل آویزی اور طلسمی کیفیت کا سب سے بڑا سبب یہی ہے کہ وہ اپنے خیالات' تجربات' واردات اور حالات کو ایسے پرتاثیر اور انوکھے انداز میں بیان کرتا ہے کہ ایک عالم سا چھا جاتا ہے۔ میر نے اپنی کیفیت کو مظاہر فطرت پر منطبق کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے یہاں ناکامی اور محرومی کا احساس موجود ہے۔ اس کی شاعری دردانگیز بھی ہے مگر مردم بیزار نہیں۔ میر دردناک حالات کا بیان تو کرتا ہے لیکن اس کے لہجہ میں ایک طرح کا توازن اور ٹھہراؤ موجود ہے۔ میر کے غم میں جو سنبھلی ہوئی کیفیت ہے' وہ آفاقیت کا درجہ رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر کا غم کائنات پر مسلط نہیں ہوتا اور نتیجہ اس شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

سرہانے میر کے آہستہ بولو   ابھی تک روتے روتے سو گیا ہے

خواہ مارا انہیں نے خواہ آپ موا   جانے دو یارو جو ہوتا تھا ہوا مت پوچھو

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں   تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

میر کے یہاں غم کے پہلو بہ پہلو زندگی موجود ہے۔ ایک بھرپور زندگی جو وہ عام انسانوں کی سطح پر رہ کر جینا چاہتا۔ وہ اپنے آپ کو مافوق الانسان سمجھنے کی بھول نہیں کرتا بلکہ انسان رہنے ہی میں دلچسپی لیتا ہے۔ وہ محض اپنی خودی کا اظہار نہیں کرتا بلکہ دوسروں کو بھی اپنی خودی کے اظہار کا موقع دینا چاہتا ہے۔ وہ دنیا والوں سے ہر معاملہ انسانی سطح پر رہ کر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ جب وہ محبوب سے شکایت کرتا ہے تو وہاں بھی اس کا عام انسانی لہجہ اسے

کائنات سے ہم آہنگ کر کے روایت کے آفاقی تصور سے قریب تر کر دیتا ہے۔

خوش نہ آئی تمھاری چال ہمیں — یوں نہ کرنا تھا پائمال ہمیں

محض ناکارہ بھی مت جان ہمیں تو کہ کہیں — ایسے ناکام بھی بیکار پھرا کرتے ہیں

بے قراری جو کوئی دیکھے ہے سو کہتا ہے — کچھ تو ہے میر کہ اک دم تجھے آرام نہیں

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے — جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

عام انسانی سطح پر جینے کی وجہ سے میر کے یہاں روزمرہ کی معمولی زندگی اور چھوٹی چھوٹی باتوں کا احساس بہت قوی ہے۔ وہ اگر روزمرہ کی زندگی سے پیچھا چھڑانا بھی چاہے تو یہ اس کے لیے ممکن نہیں۔ وہ معمولی باتوں سے بھی بڑے بڑے نتائج اخذ کرنے کا ہنر جانتا ہے اور معمولی چیزوں کو بھی مابعدالطبیعاتی چیزوں کی سطح پر پہنچا سکتا ہے۔ معمولی اور مابعدالطبیعاتی چیزوں میں برابر کی اہمیت ثابت کرنے کی میر کی کوشش کے متعلق موجودہ دور میں اردو کے سب سے بڑے دانشور شمس الرحمٰن فاروقی کی اس رائے سے انکار ممکن نہیں :

> اب شاید یہ بات کچھ صاف ہونے لگی ہوگی کہ زندگی کی عام باتوں میں السیاتی قوت اور ماورائی معنی دیکھ لینے کا عمل میر کے یہاں کس طرح ظہور پذیر ہوتا ہے اور اب یہ نقطہ بھی روشن ہونے لگا ہوگا کہ اردو کا شاعر خاص کر میر کے درجے کا شاعر صبح و شام کی معمولی زندگی کو کس طرح اور کن معنی میں اپنے شعر میں ساتھ لے کر چلتا ہے۔

روزمرہ کی یہ چھوٹی چھوٹی بے مقدار اور حقیر چیزیں ہی ہیں جو میر کو یہ بتاتی ہیں کہ عالم موجودات سے بھی آگے ایک ماورائی حقیقت ہے۔ چنانچہ وہ ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو اپنے تخئیل کی مدد سے ایسی دنیا میں تبدیل کر دینا چاہتا ہے جو مابعدالطبیعات تصور پر قائم ہے۔

ناکام رہنے ہی کا تمھیں غم ہے آج میر — بہتوں کے کام ہو گئے ہیں کل تمام یاں

دل خراشی و جگر چاکی و خوں افشانی — ہوں تو ناکام پہ رہتے ہیں مجھے کام بہت

ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے — ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

کس کی خوبی کے طلبگار ہیں عزت طلباں — خرتے بکنے کو چلے آتے ہیں بازار کے بیچ

میر ان چھوٹی چھوٹی باتوں اور معمولی رشتوں کو جن میں ہماری تہذیب اور روایت سانس لے رہی ہے بڑے سلیقے سے پیش کرنے کا ہنر جانتا ہے۔ وہ بہ یک وقت ایک فن کار بھی ہے اور اپنی تہذیب اور روایت کا پاسدار بھی۔ میر کے یہاں ہماری تہذیب اور روایت ایک اکائی کی شکل میں موجود ہے۔ وہ رشتوں کی بنیاد پر ان سے ہم آہنگ ہے۔ میر کے یہاں جو غالب رجحان ملتا ہے یا جن رشتوں کو ہم میر کی غزلوں میں آتش سیال کی مانند دوڑتا محسوس کرتے ہیں ان کو عالم خارجی کے اعتبار سے اس طرح ترتیب دیا جا سکتا ہے :

۱۔ انسان اور کائنات کے درمیان کون سا رشتہ ہے؟ ۲۔ انسان اور خدا کا رشتہ کیا معنی رکھتا ہے؟

۳-ایک انسان کا دوسرے انسان سے کیا رشتہ ہے؟ ۴-زندگی اور موت کے درمیان کیا رشتہ ہے؟

خارجی حقیقت کے ساتھ ساتھ داخلی فطرت بھی اپنا جواز رکھتی ہے جس کا اظہار میر کے یہاں مختلف جہات میں ہوتا ہے۔ یعنی :

۱-فن کار کا اپنے احساسات سے رشتہ ۲-فن کار کا اپنے تعقلات سے رشتہ

۳-فن کار کا اپنی جبلتوں سے رشتہ ۴-فن کار کا اپنے تصورات سے رشتہ

مذکورہ تمام رشتے میر کی غزلوں میں ایک وحدت کی شکل میں ظاہر ہو کر اردو کی اپنی ادبی روایت کا وہ تصور پیش کرتے ہیں جو مابعد الطبعیات تصور پر قائم ہے اور جس سے صرف نظر کر کے میر کا کوئی بھی مطالعہ معتبر نہیں ہو سکتا۔

میر چونکہ روایت کا نمائندہ ہے اس لیے وہ کائنات کی ہر چیز کو آفاقی، دائمی اور ناقابل تغیر اصولوں کے تابع سمجھتا ہے اور زندگی اور کائنات میں انسانی زندگی کے مختلف تجربات کا جواز تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ میر نے اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ کیا ہے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام اس کے یہاں ''عشق'' ہے۔ میر کی غزلوں میں عشق کا لفظ دراصل اعلیٰ ترین زندگی اور انسانی رشتوں کی مکمل ہم آہنگی کا استعارہ ہے۔ میر کا عاشق محبوب کے ساتھ ساتھ کائنات اور خدا سے بھی مثالی تعلق رکھتا ہے۔ محبوب سے ہو یا دوسرے انسانوں سے میر کا عاشق ان رشتوں کی پامالی ہرگز برداشت نہیں کر سکتا۔ عشق ہی میر کی کل کائنات ہے۔

دور بیٹھا غبار میر اس سے	عشق بن یہ ادب نہیں آتا
جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا	اس کی دیوار کا سر سے مرے سایا نہ گیا
عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفتگو	قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہئے
پاس ناموس عشق تھا ورنہ	کتنے آنسو پلک تک آئے تھے
مت بیٹھ بہت عشق کے آزردہ دلوں میں	نالہ کسو مظلوم کا تاثیر نہ کر جائے
روز آنے پہ نہیں نسبت عشقی موقوف	عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

میر عشق کو بھی روزمرہ کے معمولات میں سے ایک سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک عشق عام انسانی تعلقات سے الگ کوئی چیز نہیں۔ وہ عشق اور اس کے نتیجے میں رونے کے عمل کو دنیا والوں سے پوشیدہ نہیں رکھتا۔ وہ روتا ہے اور دوسروں کو بھی رلاتا ہے۔

میر صاحب رلا گئے سب کو	کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے
عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لی آنکھیں موند	یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا
اندوہ سے ہوئی نہ رہائی تمام شب	مجھ دل زدہ کو نیند نہ آئی تمام شب

عشق کے بیان میں میر کے یہاں جذبات کی فراوانی ہے لیکن وہ اپنے جذبات کو کائنات کا مرکز سمجھنے

کی غلطی نہیں کرتا اور نہ ہی غالب کی طرح انسانی رشتوں کی نفی کرتا ہے۔ میر نے اپنے کمزور لمحوں میں بھی خود کو عام انسانوں اور کائنات سے ہم آہنگ رکھا ہے۔ اور ان دونوں میں نکتۂ اشتراک تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مسئلہ بھی مابعد الطبیعیات سے غیر متعلق نہیں۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

بعض ''غالب پرست'' ناقدین یہ کہہ کر میر کے کارنامے کو اڑانے کی کوشش کرتے ہیں کہ میر کی شاعری فکر سے خالی ہے یا میر کے یہاں تفکر سے زیادہ جذبات کو دخل ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ میر کی غزلوں میں فکر اور احساس کے عناصر اس طرح شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ یہ بتانا مشکل ہے کہ کس کا پلہ بھاری ہے۔ فکر اور جذبے کے امتزاج سے ایسا شعر نکال لینا ایسے شاعروں کا کام نہیں جو اپنی روایت کو فاسد چیز تصور کرتے ہیں۔

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے — رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

گفتگو انسان سے محشر میں ہے یعنی کہ میر — سارا ہنگامہ قیامت کا مرے سر پر ہے اب

یک بیاباں بہ رنگ صوت جرس — مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں — کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

ہستی اپنی حباب کی سی ہے — یہ نمائش سراب کی سی ہے

ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ — دل بھی کیا لق و دق جنگل ہے

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے — کچھ طرز ایسی بھی نہیں، ایہام بھی نہیں

دراصل یہ وہی طرز ہے جو فکر اور جذبے کے امتزاج باہمی سے تشکیل پاتا ہے اور مابعد الطبیعیاتی تصور کی ٹھوس بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ اس طرز نے ہمارے عہد کے بعض اہم شعرا کو بری طرح متاثر کیا ہے۔ ناصر کاظمی وہ پہلا شاعر ہے جس نے اس طرز کو اپنی روح میں حل کیا اور میر کو اپنا سرچشمۂ فیض قرار دیتے ہوئے اس کے تجربوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ — یونہی پھرتے رہو اداس اداس

انہیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ — یہاں جو حادثے کل ہو گئے ہیں

1960ء کے آس پاس ناصر کاظمی کے علاوہ بہت سے جدید شعرا نے اپنی آواز پہچاننے کے لیے میر کی طرف دیکھا۔ اور اس فردوس گمشدہ کی بازیافت کی جدوجہد کی، جسے ہم روایت کے نام سے جانتے ہیں۔ سلیم احمد اور احمد مشتاق ان شعرا میں ہیں جو ذہنی اور روحانی سطح پر میر سے علاقہ رکھتے ہیں لیکن میر تو میر ہے۔ میر کا انسان سلیم احمد کے انسان سے مختلف ہے۔ وہ کائنات سے ہم آہنگ ہونے کی وجہ سے اسی دنیا کا باسی ہے، جب کہ سلیم

احمد کا انسان اپنے ہی ہاتھوں اپنے زندہ وجود کی نفی کر کے کائنات سے کٹ چکا ہے اور جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کائنات اور اس میں موجود دوسری چیزیں اسے اجنبی سمجھنے لگتی ہیں۔ انسان کا المیہ اس سے بڑھ کر کیا ہو سکتا ہے۔

دیکھ کر انسان کو کہتی ہے ساری کائنات   یہ تو ہم میں سے نہیں ہے یہ کوئی باہر کا ہے

اپنے تصور انسان کو میر نے اپنے اندر جذب کیا اور خود کو بھی عام انسانوں سے الگ نہیں سمجھا۔ وہ عام انسانوں کے درمیان رہ کر اپنا احتساب کرتا ہے اور خود کو اپنی نظروں کے ساتھ ساتھ دوسروں کی نظروں سے بھی دیکھنا چاہتا ہے:

ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر   کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو

میر نے اپنی ادبی روایت کو جس طرح جذب کیا ہے اس کی مثال اردو میں خال خال ہی ملے گی۔ وہ ان شاعروں میں سرفہرست ہے جنھوں نے ہماری تہذیب اور ادبی روایت کو محفوظ رکھنے میں تاریخی رول ادا کئے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے میر کو غالب سے زیادہ جدید کہا ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ ہر عظیم شاعر کی طرح میر بھی روایت کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔

☆☆☆

معید رشیدی

نظم اور کلام موزوں: فکر آزاد کی نظری اساس

آزاد میں نقد کا مادہ مطلق نہ تھا۔ نظر مشرقی حدود میں پابند تھی۔ وہ لکیر کے فقیر تھے، باریک بینی اور آزادیِ خیال سے مبرا۔ انگریزی لالٹینوں کی روشنی ان کے دماغ تک نہیں پہنچی تھی۔ 1

اس زمانے میں مغرب کی طرف نظریں اٹھ رہی تھیں۔ سب سے پہلے آزاد نے اس طرف توجہ کی تھی اور لوگوں کی توجہ دلائی تھی۔ 2

دونوں اقتباسات کلیم الدین احمد کے ہیں۔ دونوں میں جو تضاد ہے، وہ اظہر من الشمس ہے۔ آزاد مشرقی روایات کے امین تھے۔ ان کے کمال علم میں کلام نہیں، لیکن شعر و ادب کی تفہیم، توضیح، تعبیر، تجزیے اور تقابل کے معائر ان کے ہاں مخصوص سیاق میں تھے، جسے کلیم الدین احمد "مشرقی حدود" سے تعبیر کرتے ہیں، مگر یہ بھی سچ ہے کہ ان کی حیثیت مجتہد کی تھی۔ انھوں نے ادب کی تفہیم و تعینِ قدر میں نظری مباحث کی ضرورت محسوس کی اور اپنی تحریروں میں انھیں چھیڑا بھی۔ وہ اپنے پیش رووں سے کئی قدم آگے تھے۔ آزاد اور حالی مخصوص معنوں میں اپنی روایات کے باغی بھی تھے۔ اس عہد میں بغاوت کی یہ لے سرسید کے ہاں سب سے تیز تھی۔ دنیا بدل رہی تھی۔ نئی قدریں پرانی قدروں پر غالب آ رہی تھیں۔ ہند ایرانی/ ہند اسلامی تہذیب کا شیرازہ بکھر رہا تھا۔ 1857 میں ایک عہد کا خاتمہ ہو گیا۔ نوآبادیات کی سانگی نئے تجربات کے ہمراہ متنوع تغیرات بھی لائی۔ ان تبدیلیوں نے مغرب کی تفہیم کے لیے راہ ہموار کی۔ محمد حسین آزاد کی ذہنی پرورش مشرقی ماحول میں ہوئی تھی، لیکن نہ وہ لکیر کے فقیر تھے، اور نہ ہی آزادیِ خیال سے مبرا۔ اگر وہ مشرقی حدود ہی میں پابند رہنا چاہتے، تو ان کی نظر مغرب کی طرف کیوں کر اٹھتی، اور وہ کیوں کہتے:

> اس سے یہ نہ سمجھنا کہ میں تمھاری نظم کو سامان آرائش سے مفلس کہتا ہوں۔ نہیں [،] اس نے اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث پائے۔ مگر کیا کرے کہ خلعت پرانے ہو گئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔ تمھارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں۔ وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں [،] کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں [،] صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔ 3

بڑی بات یہ ہے کہ آزاد وقت کے تقاضوں سے باخبر تھے۔ وہ عربی اور فارسی کے بڑے عالم تھے، اور بھاشا کی باریکیوں کے ساتھ سنسکرت کی روایات کا بھی درک رکھتے تھے۔ انگریزی سے کماحقہ واقف نہ تھے، لیکن "ہم وطن انگریزی دانوں" اور بعض

انگریز دوستوں/شاگردوں سے ان کے گہرے مراسم تھے۔ان کی صحبت میں انگریزی ادب اوراس کے متون کی تفہیم کی کوشش کرتے تھے۔حصولِ علم کا جنون اور نئے میدانوں کی سیر کا جذبہ انھیں ہمہ وقت بیدار رکھتا تھا۔کرنل ہالرائڈ (Holroyd) اور ڈاکٹر لائٹنر (Leitner) سے انھیں قربت تھی۔'نیرنگ خیال' اور 'نظمِ آزاد' کا انتساب ہالرائڈ ہی کے نام ہے۔نبیرۂ آزاد آغا محمد طاہر نے آزاد کی تصنیف 'کائناتِ عرب' کے دیباچے میں ڈاکٹر لائٹنر سے آزاد کے تعلقات کا ذکر کیا ہے۔آزاد کی عمر کا ایک بڑا حصہ لائٹنر کے ساتھ گزرا۔لائٹنر جب سنٹرل ایشیا گئے تو آزاد بھی ان کے ساتھ تھے۔آغا محمد طاہر کا بیان ہے کہ "ڈاکٹر لٹنر [لائٹنر] صاحب کا قاعدہ تھا کہ اپنی رائے کا اظہار کر دیتے۔مولانا اس مضمون کو بنا سنوار کر لے جاتے۔ڈاکٹر صاحب کو پسند آیا تو بہت خوب۔ورنہ مولوی صاحب دوبارہ لکھیں۔" (4) لائٹنر سے آزاد کی جس قدر قربت تھی، بعد میں اختلاف بھی اتنا ہی ہو گیا، لیکن اختلافی امور اور ان کی وجوہ کی طرف توجہ نہ کر کے سردست اس بات پر توجہ دینی ہے کہ آزاد نے انگریزی/مغربی فکر و فلسفے کی تفہیم کے لیے انگریزی متون کا کتنا مطالعہ کیا، اور 'انگریزی صندوقوں' سے کس قدر خلعت و زیور حاصل کیے۔انھوں نے مغربی اصولوں کی پیروی تو کی لیکن کیا وہ ان اصولوں کی تہ تک پہنچ پائے تھے، اور کیا انھوں نے ان کے متون سے براہِ راست استفادہ کیا تھا؟ اس ضمن میں آزاد کا کوئی ٹھوس بیان نہیں ملتا۔انشا پردازی کے رنگ کو برقرار رکھنے میں وہ اکثر گول مول باتیں کہہ جاتے ہیں۔یہ ان کا سب سے بڑا عیب ہے۔ان کے معاصر حالی اور شبلی انگریزی سے واقف نہ تھے، مگر آزاد کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ان کے بعض جملے (جو مبہم ہی صحیح) اور اسلم فرخی کے بعض بیانات اس باب میں رہنمائی کرتے ہیں۔پھر اس سلسلے میں ان کی کتاب 'نیرنگ خیال' خود ہی اہم حوالہ ہے۔آزاد لکھتے ہیں:

میں نے انگریزی انشاپردازوں کے خیالات سے اکثر چراغ روشن کیا ہے۔5

یہ چند مضمون جو لکھے ہیں [،] انہیں کہہ سکتا کہ ترجمہ کیے ہیں۔ہاں [،] جو کچھ کانوں نے سنا اور فکر مناسب نے زبان کے حوالے کیا [،] ہاتھوں نے اسے لکھ دیا۔6

کیسی حسرت آتی ہے۔جب میں زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔7

میں زبان انگریزی میں بالکل بے زبان ہوں اور اس ناکامی کا مجھے بھی افسوس ہے۔8

مندرجہ بالا اقتباسات کی روشنی میں کوئی حتمی فیصلہ ممکن نہیں۔"میں جب زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں۔".....صرف یہی جملہ لے لیجیے یا پھر انگریزی خیالات سے چراغ روشن کرنے والی جو بات ہے، اس سے یہی گمان گزرتا ہے کہ انھوں نے انگریزی متون سے براہ راست استفادہ کیا تھا، لیکن جب وہ اپنے (نیرنگ خیال) کے مضامین کو ترجمہ کہنے سے انکار کرتے ہیں، اور کانوں سے سن کر زبان کے حوالے کرنے کی بات کرتے ہیں تو مبہم کیفیت پیدا ہوتی ہے، اور ذہن الجھ جاتا ہے، کہ واقعہ کیا ہے۔جب وہ زبان انگریزی میں بالکل بے زبان ہونے کا اعتراف کرتے ہیں تو مسئلہ اور بھی پیچیدہ ہو جاتا ہے۔اسلم فرخی کا بیان ہے کہ "راقم الحروف نے ان کی تحریر کردہ ایک انگریزی درخواست بچشم خود دیکھی ہے۔" (9) / "انھوں نے سنین اسلام کے عنوان کے سلسلے میں انگریزی میں ایک مضمون بھی لکھا تھا لیکن ان کی واقفیت اتنی نہ تھی کہ وہ ایڈیسن اور جانسن کا براہِ راست مطالعہ کرتے اور ان کے مضامین کو اردو میں منتقل کر لیتے۔" (10) اس زمانے میں ایک ایسا شخص جس کی تربیت اور تعلیم مشرقی ماحول اور حدود میں ہوئی ہو، اگر وہ انگریزی میں درخواست اور مضمون لکھنے کی استعداد رکھتا ہے تو یہ کم بڑی بات نہ تھی، (فرخی کا بیان اپنی جگہ) لیکن اس پہلو پر زیادہ اعتبار اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ مثالوں کا فقدان ہے۔ہو سکتا ہے کہ کسی انگریز

دوست/شاگرد کی مدد سے وہ درخواست/مضمون لکھا گیا ہو۔ بہر حال اتنی بات تو صاف ہے کہ آزاد کو انگریزی سے دلچسپی تھی، اور وہ اس کے حصول علم کی کوشش بھی کرتے تھے۔ مالک رام کہتے ہیں:

نیرنگ خیال میں جتنے مضمون شامل ہیں [ ] یہ دراصل انگریزی سے ترجمہ کیے گئے ہیں۔ ان میں سے چھ مضمون جانسن کے ہیں، تین ایڈیسن کے اور بقیہ دوسرے انگریزی ادیبوں کے۔ لیکن ان کے ترجموں میں آزاد نے اپنی ذہانت اور سحر بیانی سے اتنا ردو بدل کر دیا ہے کہ ان کا درجہ ترجمے سے بڑھ کر تخلیق کا ہو گیا ہے۔ 11

یہاں دو سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ یہ مضامین ترجمہ ہیں یا نہیں۔ دوم یہ کہ اس قدر، ردو بدل کی ضرورت کیوں پڑی۔ زبان اور انشا کے معاملے میں آزاد اپنے مزاج سے مجبور ہیں۔ عام (تخلیقی) تحریر اور ترجمے میں فرق ہے۔ دونوں کے تقاضے جدا ہیں۔ ذہانت اور سحر بیانی اپنی جگہ، لیکن ردو بدل کی کثرت یہ باور کراتی ہے کہ آزاد میں ترجمے کی صلاحیت مفقود تھی۔ ان کے مضامین اور ایڈیسن اور جانسن کے مضامین میں جو مشترک باتیں موجود ہیں، تو اس سے یہی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ان کے ساتھ اس کام میں کوئی اور بھی شریک تھا۔ اس لیے کہ ''پروفیسر صاحب [آزاد] کو یہ بھی شوق تھا کہ وہ اپنے انگریزی جاننے والے تلامذہ سے کارآمد مغربی خیالات اخذ کرتے اور انھیں اپنے سرور آگیں اور پر کیف طرز میں ڈھال لیتے۔'' (12) یہ سچ ہے کہ آزاد نہ محض انگریزی کی وکالت میں پیش پیش تھے، بلکہ اپنے معاصرین میں وہ اس زبان کو سیکھنے اور سمجھنے میں بھی بہت آگے تھے۔ انھیں احساس تھا کہ اس زبان کو سیکھے بغیر وہ دنیا سے کٹ جائیں گے، اور عالمی، خصوصاً مغربی ادبیات میں کیا کچھ ہو رہا ہے، اس کے علم سے محروم رہیں گے۔ وہ تغیر چاہتے تھے۔ ادب میں وسعت کے قائل تھے۔ اس لیے انھوں نے احساس دلایا کہ انگریزی، شجر ممنوعہ نہیں ہے۔ اپنی محنت سے انھوں نے انگریزی کی شدبد پیدا کی، لیکن انگریزی کے معیاری اور دقیق متون وہ اپنے انگریز دوستوں/شاگردوں سے پڑھوا کر سنتے تھے۔ پھر ان پر غور کر کے اپنی زبان میں ڈھال لیتے تھے۔ کالج کی ملازمت کے ساتھ وہ انگریزوں کو اردو پڑھایا کرتے تھے۔ لائٹنر کی رفاقت میں وہ انگریزی ادب سے آشنا ہوئے، اور یہ آشنائی انھیں نئے جہانوں کی سیر کی طرف لے گئی۔ انھیں زبان کے دقیق مسائل میں دلچسپی تھی۔ الفاظ کی تشکیل اور ان کے ماخذ کے مختلف حوالوں پر مسلسل غور کرتے رہے۔ متعدد ممالک کا سفر بھی کیا۔ قدیم فارسی، عربی اور سنسکرت کے الفاظ میں لسانی اشتراک ڈھونڈتے رہے۔ مسلسل غور و فکر کے نتیجے میں سخندان فارس منصۂ شہود پر آئی۔ ان سے ڈیڑھ سو سال قبل ٹیک چند بہار اور خان آرزو نے الفاظ کی ماہیت پر غور و فکر کرنے کی بنیاد اردو معاشرے میں ڈال دی تھی۔ یہ دونوں بقول آزاد 'فلسفی لغت فارسی' تھے۔ دونوں فارسی کے ماہر تھے، اور ہندی ان کے وطن/گھر کی زبان تھی۔ آزاد نے ان کی روایت کو جلا بخشی، لیکن انھوں نے کوئی لغت تیار نہیں کیا، بلکہ زبانوں کے اختلاط کا جائزہ لیا، اور ان کے اثرات کی نشاندہی بڑی چابک دستی سے کی۔ اس زمانے میں اس موضوع میں دلچسپی لینے والے خال خال تھے، لیکن آزاد کی علمیت، تحقیقی مزاج اور ذوق جستجو نے اردو میں تقابلی لسانیات کے مطالعے کی مستحکم روایت قائم کی، اور فیلالوجیا (Philology) کے تصور و تعارف سے اپنی بساط کے مطابق اہل اردو کو آگاہ کیا۔

نو آبادیات کے مختلف پہلوؤں میں ایک نکتہ لسانی تغیر کا بھی ہے۔ ان تغیرات سے آزاد کا ذہن آشنا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ علوم کے مختلف شعبوں کی طرف ان کی نظر اٹھ رہی تھی۔ انگریز حاکم تھے اور ان کی زبان ہندوستانیوں کے لیے توجہ کا مرکز، مگر ایک بڑا طبقہ ان کے ساتھ ان کی زبان سے بھی نفرت کرتا تھا، کہ کہیں یہ نئی زبان ہماری تہذیب ہی کو غارت نہ کر دے۔ اکبر الہ آبادی اس احتجاج کی سب سے بلند آواز اور نمایاں علامت ہیں۔ دراصل معاملہ زبانوں کا نہیں، تہذیبوں کا تھا۔ انگریزی سیکھنے میں زیادہ

قباحت نہ تھی، لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ہر زبان اپنی تہذیب بھی ساتھ لاتی ہے۔ آزاد زبان کے ریفارمر نہ تھے۔ وہ ان تصورات وعقائد کے خلاف تھے جو برسوں سے بے منطق اور بغیر مناسب سیاق کے دہرائے جا رہے تھے۔ سرسید تحریک نے معقولیت اور منطقی جواز کا جو اصول وضع کیا تھا، اس کے اثرات آزاد پر بھی ہیں۔ نیچر کی ترجمانی کا سادہ نظریہ ان کے ہاں بھی کارفرما ہے۔ نیچر اپنے آپ میں کتنی مبہم، پراسرار اور پیچیدہ ہے، اس سے نیچر کی ترجمانی پر اصرار کرنے والے ادبی ریفارمر ناواقف تھے۔ ان کے نزدیک کسی چیز کا ہو بہو پیش کرنا ہی نیچر ہے۔ پہاڑ، جنگل، دریا اور کسی موضوع کے خارجی حوالے ہی ان کے لیے نیچر ہیں۔ شبلی اسی کو محاکات' کہتے ہیں، جو یونانی تصور ہے، اور عرب ناقدین کے وسیلے سے ان تک پہنچا ہے۔ محمد حسین آزاد کی لسانی خدمات کا اعتراف ہر ذی نظر کرے گا، لیکن ان کے روایات کے باغی اور مجتہد ہونے والی جو بات ہے، اس ضمن میں ان کے نظری اختصاص اور نقد و نظر کے معائر پر نگاہ ڈالنا ضروری ہے، اور یہی پہلو ان کی عظمت کا تاریخی جواز فراہم کرتا ہے۔ آگے بڑھنے سے قبل اسلم فرخی کی یہ رائے ملاحظہ ہو:

> آزاد کے نظریہ شعر میں خیالی، مابعد الطبیعاتی اور افادی بھی عناصر موجود ہیں لیکن انھوں نے کسی چیز کی وضاحت نہیں کی۔ بہر حال انھوں نے کچھ نئی باتیں ضرور پیش کی ہیں اور مغرب و مشرق کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ [13]

یہاں سے گفتگو نیا موڑ لیتی ہے اور کچھ بنیادی سوال قائم ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ آزاد کا نظریہ شعر کیا ہے۔ دوسرا یہ کہ انھوں نے کون سی نئی باتیں پیش کیں۔ تیسرا یہ کہ مغرب و مشرق کو ہم آہنگ کرنے کی ان کی کوشش کہاں تک بار آور ہوئی۔ ان کے نظریہ شعر کی تفہیم میں ان کے دو لکچر بنیادی حوالہ ہیں۔ دیگر کتب بھی اس ضمن میں معاونت کرتی ہیں۔ پہلا لکچر انھوں نے 5 اگست 1867 میں دیا تھا جس کا عنوان ہے 'نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'۔ دوسرا لکچر 19 اپریل 1874 میں دیا تھا جس کا کوئی عنوان انھوں نے شاید متعین نہیں کیا۔ دونوں لکچر 'نظم آزاد' (1899) میں شامل ہیں۔ یہ لکچر آزاد نے انجمن پنجاب کے جلسوں میں دیے۔ انجمن کا قیام 21 جنوری 1865 کو سکشا سبھا کے مکان میں ہوا جس میں حکومت کے عہدیدار اور نمائندے بھی شریک ہوئے۔ پنڈت من پھول کو صدارت سونپی گئی۔ پنڈت جی نے انجمن کا نام 'انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب' رکھا، جس کے مقاصد میں لٹریچر تیار کرنا، علمی جلسے منعقد کرنا...... جن میں تعلیمی، سماجی، تہذیبی، اخلاقی، اصلاحی اور انتظامی امور پر مضامین پیش کیے جائیں، تاکہ اظہار خیال کے لیے فضا ہموار ہو۔ لکچروں کا اہتمام کیا جائے تاکہ ذہنی اصلاح ہو سکے۔ ڈاکٹر لائٹنر کی تجویز پر آزاد 27 مارچ 1867 میں انجمن کے سکریٹری منعقد کیے گئے۔ سکریٹری بننے کے بعد انھوں نے انجمن کو نئی زندگی دی، اور بقول منظر اعظمی محض ایک سال میں انھوں نے چھتیس مضامین، لکچر اور تبصرے پڑھے۔ انجمن میں ہالرائڈ کی تجویز پر جدید طرز کے مشاعروں کا انعقاد ہوا جس میں مصرع طرح کے بجائے کوئی عنوان دیا جاتا تھا۔ یہی مشاعرے نظم نگاری کی تحریک کا نقطۂ آغاز ہیں، جس میں آزاد اور حالی کی شخصیت اپنی خدمات کے حوالے سے بہت نمایاں ہے۔ آزاد کے جن دو لکچروں کا اوپر ذکر کیا گیا وہ نظم نگاری کی تحریک کا منشور قرار پائے۔ انھوں نے جو نظری مباحث قائم کیے، انھیں حالی نے زیادہ مبسوط، معروضی اور علمی طرز پر 'مقدمہ شعر و شاعری' (1893) میں پیش کیا۔

محمد حسین آزاد کا کارنامہ محض یہی نہیں ہے کہ انھوں نے 'آب حیات' (1880) کو تذکروں کے عام معیار سے نکال کر ادبی تاریخ و تنقید کے حصار میں لا کھڑا کیا، بلکہ نظری سطح پر پہلی بار مروجہ موضوعات کے سطحی برتاؤ کے خلاف جرأت آمیز صدا بلند کی، اور انگریزی ادب کی طرف اذہان کو مائل کیا۔ اس ضمن میں ان کے شعری مجموعے کے پہلے صفحے کی یہ عبارت ملاحظہ ہو...... "نظم آزاد، جو حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے۔" 'حسن و عشق' کو قید سمجھنے اور ان سے آزادی حاصل کرنے کا خیال ان کے ذہن میں کیوں آیا۔ ہو سکتا ہے کہ ان کے ذہن میں ادب کا افادی نظریہ رہا ہو، کہ ادب کو اخلاق درست کرنے کا آلہ کار ہونا چاہیے، یا ادب سے متعدد

نوع کے اصلاحی کام لیے جائیں، لیکن وہ ان زنجیروں کو توڑ دینا چاہتے تھے جن میں اردو شاعری گرفتار تھی۔ وہ اپنے ادب کو کم مایہ نہیں، گراں مایہ سمجھتے ہیں۔ زورِ عبارت، مضمون کا جوش وخروش اور لطائف وصنائع کے اعتبار سے وہ اردو زبان کو دیگر زبانوں سے کسی قدر کم تصور نہیں کرتے۔ انھیں اس بات پر افسوس ہے کہ اردو شاعری بے موقع احاطوں میں محبوس ہوگئی ہے، جس میں معاملاتِ عشق کا بیان ان کے نزدیک سب سے قابلِ اعتراض پہلو ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس شخص نے زندگی میں اتنے دھوکے کھائے ہوں، عتاب کا شکار ہوا ہو، تحفظِ ناموس کے لیے شہر شہر بھٹکا ہو۔ انگریزوں سے وفاداری ثابت کرنے کے لیے جاسوسی تک کی ہو۔ جس کے سامنے اس کے باپ کو سرِ عام بغاوت کے الزام میں گولی ماردی گئی ہو، اس کے مزاج میں دہشت نہیں تو اور کیا ہوگی۔ اس لیے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ایسے شخص کے مزاج کی تشکیل میں عشقیہ واردات کہاں سے بار پائیں گی، لیکن یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا پرآشوب دور میں عشق اپنی معنویت اور جاذبیت کھو بیٹھتا ہے؟ زندگی دو پہلوؤں سے عبارت ہے...... حقیقت اور رومان۔ رومانیت محض عشقیہ واردات کا نام نہیں۔ یہ تخیل، تجسس اور اسرار پر مبنی ہے۔ عشق کی تعریف بھی اپنے اندر گیرائی رکھتی ہے۔ اس لیے اس کے سطحی تصور سے کوئی نتیجہ اخذ کرنا مناسب نہیں۔ آزاد کا اعتراض عشقیہ واردات کے اظہار پر نہیں ہے۔ وہ تو عشق کے مفہوم/مضمون کو تنگ دائروں میں مقید کرنے کے خلاف ہیں۔ ایسے ہی اعتراضات پر حالی نے مقدمہ میں مفصل بحث کی ہے۔ وصل کا لطف، بہت سے حسرت و ارمان، ہجر میں آہ و بکا، شراب وساقی، بہار وخزاں، شکوۂ فلک، اقبال مندوں کی خوشامد جیسے مضامین ہی میں اگر شاعری محبوس ہوجائے، اور فقط نازک خیالی ہی شاعری کا جوہر ٹھہرے، تو پھر شعر کی عظمت، وسعت اور گہرائی پر سوالیہ نشان لگ جائے گا، اور اس کی اظہارِ ذات والی تعریف میں 'ذات' کے معنی بدل جائیں گے۔ آزاد موضوعات ومضامین میں تنوع اور تراکیب ولفظیات میں ندرت چاہتے تھے۔ وہ اپنے عہد کے سروکاروں کے ساتھ جینا چاہتے تھے۔ ان کے خیالات ان کے عصر کے بطن کا زائیدہ ہیں:

> اب وہ زمانہ بھی نہیں کہ ہم اپنے لڑکوں کو ایک کہانی، طوطے یا مینا کی زبانی، سنائیں۔ ترقی کریں، تو چار فقیر لنگوٹ باندھ کر بیٹھ جائیں، یا پریاں اڑائیں، دیو بنائیں اور ساری رات ان کی باتوں میں گنوائیں۔ اب کچھ اور وقت ہے۔ اسی واسطے ہمیں بھی کچھ اور کرنا چاہیے۔[14]

محمد حسین آزاد کی شخصیت اس لیے معتبر ہے کہ وہ استفادے پر زور دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ مغربی ادب کے سامنے اپنے ادب کو مطعون اور بے مایہ ٹھہرائیں۔ وہ مشرق ومغرب میں امتزاج اور تفاعل کے قائل ہیں۔ وہ ان لوگوں میں نہیں ہیں، جن کے نزدیک 1857 کے ساتھ شاعری بھی ختم ہوگئی۔ ان کے لیے دنیا/زندگی بہت وسیع ہے۔ اسی لیے وہ اصلاح کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ مغربی افکار سے چراغ روشن کرنے کے ساتھ انھوں نے مٹی کی خوشبو بھی محسوس کی۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو پر فارسی کے اثرات کے ذکر میں شعرا کے ذہنی رویوں پر تنقید کرتے ہوئے یہ احساس دلایا کہ ہمیں اس کا بھی احتساب کرنا چاہیے کہ ہم جس مٹی کی پیداوار ہیں، اور جس ماحول میں رہتے ہیں، اس کی عکاسی میں اجتناب کیوں کریں۔ وہ بیرونی علامتوں، اصطلاحات اور لفظیات کے منکر نہیں، لیکن اس پہلو پر معترض ضرور ہیں کہ ہمارا شاعر پپیہے/کوئل کی آواز اور چمپا/چنبیلی کی خوشبو کو بھول گیا۔ ہزار/بلبل اور نسرین/سنبل جو کبھی نظر سے بھی نہ گزری تھیں، ان کی تعریفیں کرنے لگا۔ رستم اور اسفندیار کی بہادری پر نظر ٹھہری اور ارجن کی شجاعت کا ذکر مفقود ہوا۔ کوہ الوند اور بے ستون کے آگے ہمالے کی سرسبز وشاداب پہاڑیاں اور برف سے ڈھکی چوٹیاں توجہ کا مرکز نہ بن سکیں۔ جیحوں سیحوں کی روانی نے کہرام مچایا اور ان کے مقابلے گنگا جمنا کی روانی بے لطف رہی۔ ہمارا شاعر ایرانی موسموں، تہواروں، رسم ورواج اور روایات کے بیان میں رطب اللسان تھا، لیکن آزاد نے پہلی بار ایوان شاعری میں احتجاج درج کیا کہ جس مٹی سے ہمارا خمیر

اٹھا ہے۔اسے نظر انداز کرنا غیر فطری ہے۔ انھوں نے شعرا کا ذہن زمینی وابستگی کی طرف مائل کیا۔ان کا اعتراض بجا تھا اور اس کے اثرات دور رس۔شعری وسائل اور صنعتوں کے بے جا استعمال کو وہ غیر مستحسن قرار دیتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ" بیشک مبالغے کا زور تشبیہ اور استعارے کا نمک زبان میں لطف اور ایک طرح کی تاثیر زیادہ کرتا ہے۔لیکن نمک اتنا ہی چاہیے کہ جتنا نمک۔ نہ کہ تمام کھانا نمک۔"(15) انھوں نے اردو شاعری کی ندرت اور رفعت کا اعتراف تو کیا لیکن حسن وعشق کے مروجہ اسالیب پر جب انھوں نے چوٹ کی تو کچھ جملے کافی سخت بھی ہو گئے۔ مثلاً یہی جملہ ..... "انجام یہ کہ زبان ہماری ایک دن نظم سے بالکل محروم ہوگی اور اردو میں نظم کا چراغ گل ہوگا۔"(16) انگریزی کی پیروی پر زور دینے اور اس نوع کے جملوں کے نتیجے میں اس عہد کے اخبارات میں ان کے خلاف کافی کچھ لکھا گیا۔عشقیہ معاملات کے بیان پر جس طرح انھوں نے اعتراضات کیے، لوگوں کو لگا کہ وہ پوری کلاسکی شاعری پر طنز کر رہے ہیں۔ معاملہ اتنا طول پکڑا کہ انھیں ایک اخبار کے مدیر کے نام خط میں وضاحت کرنی پڑی:

بیشک میری بھی یہی رائے ہے کہ بے عشق کے کلام بے مزہ رہتا ہے۔لیکن میرے تمام لیکچر میں یہ کہیں نہیں ہے کہ عاشقانہ کلام کو بالکل ترک کرنا چاہیے۔اور خود انگریزی کلام بھی عشق سے خالی نہیں۔[17]

کلیم الدین احمد کی اس رائے سے بات شروع ہوئی تھی کہ آزاد میں نقد کا مادہ مطلق نہ تھا۔اس جملے پر اکثر لوگ انھیں تنقید کا نشانہ بناتے رہے ہیں۔ان کی یہ رائے کتنی صحیح یا کتنی غلط ہے،اس میں الجھنے سے بہتر ہے کہ اس پس منظر کو ذہن میں رکھیں جہاں سے اردو تنقید کا خمیر اٹھا ہے۔ پودا، ایک دن میں درخت نہیں بن جاتا۔ فصل ایک دن میں نہیں اگ آتی۔کھیت کے لہلہانے سے قبل کے مراحل پر نگاہ رکھنا بھی ضروری ہے۔تنقید کی وہ شکل جو محمد حسن عسکری،کلیم الدین احمد اور شمس الرحمٰن فاروقی کے ہاں ہے،اس کی بنیاد میں تذکروں کی وہ روایت بھی شامل ہے، جہاں ذوق ہی شعر کی پرکھ کا پیمانہ تھا۔آج یقیناً شعر کی پرکھ کے معیار بدلے ہیں، لیکن وہ کلیتاً کہیں سے برآمد نہیں کیے گئے، اور نہ ہی یہ ممکن ہے۔اردو میں تنقیدی اصولوں کے ڈانڈے عربی فارسی شعریات میں پیوست ہیں۔نظری مباحث کے سرے بھی عرب فلسفیوں کے ہاں موجود ہیں۔افلاطون، ارسطو، لونجائنس، ہورلیس، دانتے، کولرج، میتھیو آرنلڈ، کروچے، آئی۔اے۔رچرڈس، ازرا پاؤنڈ سے لے کر ٹی۔ایس۔ایلیٹ تک کے افکار سے ہم انگریزی ادب کے وسیلے سے بہرہ ور ہوئے۔آج ہماری تنقید جس بصیرت سے مالا مال ہے،اس میں عربی فارسی شعریات کے ساتھ مغربی شعریات سے استفادہ بھی شامل ہے۔آزاد کے زمانے تک اردو میں تنقید کوئی مستقل Discipline نہیں بنی تھی۔تبصرے/ریویو اور تنقید میں کوئی فرق نہ تھا۔اصول سازی پر توجہ نہ تھی۔ بین اللسانی اور بین العلومی مطالعے کا چلن نہ تھا۔آزاد نے سب سے پہلے ادبی استحکام کے لیے مشرق و مغرب کے امتزاج پر زور دیا:

اردو اپنی زبان ہے اور انگریزی گنجی خدا نے دی۔ہم اور ہمارے ساتھی پرانی لکیروں کے فقیر، جو کچھ کرنا تھا سو کر چکے۔ نہ ان میدانوں میں اب ہم سے کچھ ہو سکے۔ چقماق کے دونوں جزوں کو ٹکراؤ کہ آگ نکلے۔اون اور شیشے کو رگڑو کہ الیکٹرسٹی [الکٹریٹی] کے فوائد حاصل ہوں۔لیکن فقط پتھر ہو تو پتھر ہی ہے اور فقط شیشہ، ڈر کا گھر۔اپنی زبان کے زور سے اس میں اس طرح جان ڈالو کہ ہندوستانی کہیں، سودا اور میر کے زمانے نے عمر دوبارہ پائی۔اس پر انگریزی روغن چڑھا کر ایسا خوش رنگ کرو کہ انگریز کہیں،ہندوستان میں شیکسپیر کی روح نے ظہور کیا۔[18]

محمد حسین آزاد کی دور اندیشی اس اقتباس سے ظاہر ہے۔ انھوں نے کہیں بھی اپنی تحریر کو تنقید نہیں کہا۔وہ اوکسفورڈ اور کیمبرج کے تعلیم یافتہ نہ تھے، کہ وہاں کی نہج پر تنقید لکھتے۔ان کی تو زندگی ہی اتنی منتشر رہی، کہ کبھی اطمینان سے بیٹھ کر کام کرنے کا موقع نہ

ملا، لیکن شعروادب سے شدیدوابستگی ہی تھی کہ آخری میں سالوں کی حالت جنون میں بھی لکھتے پڑھتے رہے۔ حالی اردو کے پہلے ناقد تسلیم کیے جاتے ہیں، مگر انھوں نے بھی ان سے خاصا استفادہ کیا ہے۔ کلیم الدین احمد نے صحیح کہا ہے کہ حالی کام کی باتیں کام کی زبان میں کرتے ہیں، جب کہ آزاد پرانے تذکروں کے رنگ میں ڈوب کر گل بوٹے کھلانے میں رہ گئے، اور کام کی باتیں بھی کام کی زبان میں نہ کر سکے۔ بنیادی اعتراض ان کے اسلوب بیان پر ہے، نہ کہ ان کے افکار پر۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے افکار پر بھی اعتراض کی گنجائشیں ہیں، لیکن ان سے ہزار اختلاف صحیح، انھوں نے جو کام کی باتیں' کی ہیں، ان کے اعتراف سے مفر نہیں۔ ان پر جتنی تنقیدیں ہو سکتی تھیں، وہ تنہا کلیم الدین احمد نے کر لیں۔ ان کے فقرے چست کرنے کے ڈھب پر انھوں نے واہ واہ کہا، لیکن اسے مغز سے خالی قرار دیا۔ یہ بھی باتیں اپنی جگہ، مگر اپنے مخصوص انداز ہی میں صحیح، انھوں نے جو نظری اساس فراہم کی، اس پر گفتگو ہونی چاہیے، کیوں کہ ان کے نظریے کی تفہیم اسی وقت ہو سکتی ہے، جب ہم ان کے متن سے براہ راست مکالمہ کریں۔ 'نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات' سے مکالمے کے نتیجے میں کئی نکتے ہاتھ آتے ہیں۔ پہلا سوال یہی ہے کہ شعر کیا ہے۔ ہماری عروض کی کتابیں، فن شاعری کے استاد اور تذکرے یہی کہیں گے کہ شعر کلام موزوں و مقفّیٰ کو کہتے ہیں، لیکن آزاد اس میں اضافہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ کلام کو موزوں و مقفّیٰ ہونا کافی نہیں، بلکہ اسے موثر ہونا بھی ضروری ہے۔ محض منظومہ ان کے نزدیک ایسا کھانا ہے، جس میں کوئی مزا نہیں۔ نہ ترش، نہ شیریں۔ یہاں اچھی خاصی بحث ہو سکتی ہے کہ شاعری کیا ہے، اور نظم کیا ہے۔ شعر کے لیے وزن ضروری ہے یا نہیں۔ قافیہ پیمائی اور تخلیقی مراتبے میں کیا فرق ہے۔ تاثیر کا ہونا اگر شرط ہے تو اثر سے کیا مراد ہے۔ اس کے پیمانے کیا ہوں گے...... وغیرہ وغیرہ۔ عروضی ساخت اور شعری بافت میں پیٹرن کے حوالے سے مناسبت ضرور ہے، لیکن عروضی مباحث اور مطالبات کی تکمیل کا مطالعہ نقاد کے لیے جتنا اہم ہے تخلیق کار کے لیے اتنا ہی اہم نہیں۔ بہت سے اچھے شعرا عروض سے واقف ہی نہیں ہوتے۔ اس لیے موزونیت کی میزان فقط فاعلات فاعلات ہی نہیں، بلکہ طبیعت بھی ہے۔ آزاد صحیح نتیجے پر پہنچے ہیں کہ موزونی طبع جوہر خداداد ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کوئی بہت بڑا عروضی ہو، لیکن وہ شاعری بھی کر لے یہ کوئی ضروری نہیں۔ بعض حضرات ایسے بھی ہیں، جو موزوں شعر کو بھی ناموزوں پڑھتے ہیں۔ اس لیے طبیعت کی موزونیت لازمی ہے، اور یہی آزاد کا مطمح نظر ہے۔

شاعری کسی تجربے کے توسط سے تخیلی پیکر تراشنے کا نام ہے۔ شاعری میں موزونیت لازمہ نہیں، خاصہ ہے۔ اس لیے تخلیقی عمل میں تخیل کو مرکزیت حاصل ہے۔ تخیل پر حالی اور شبلی نے مفصل بحث کی ہے، لیکن آزاد کے ہاں تخیل کی تعریف کا کوئی خاص اہتمام نہیں۔ انھوں نے گفتگو کے انداز میں مطالب کا جو سلسلہ چھیڑا تو بات بات میں شعر کی ماہیت سے متعلق بعض بنیادی باتوں پر اظہار خیال بھی کرتے گئے۔ ادبی تخلیق کی بنیاد تخیل پر ہے۔ تخیل (Imagination) کی بہترین تعریف کولرج نے کی ہے۔ آزاد کی رسائی کولرج کے خیالات تک نہ تھی، لیکن شاعر کے فکری کینوس کو اجالنے میں انھوں نے تخیل کی اصطلاح استعمال کیے بغیر اس کی اہمیت کا احساس دلایا۔ تخیل ذہن میں موجود خیالات کو مکرر ترتیب دینے کا نام ہے۔ فینسی (Fancy) اس کی اہم ترین حالت ہے، جو نئی نئی اشیا میں ربط پیدا کرتی ہے۔ تخلیقی عمل میں یہ تحرک کا کام کرتی ہے۔ آزاد کہتے ہیں:

شاعر اگر چاہے تو امورات عادیہ کو بھی بالکل نیا کر دکھائے۔[19]

[شاعر] تمام عالم میں اس طرح پر حکومت کرتا ہے۔ جیسے کوئی صاحب خانہ اپنے گھر میں پھرتا ہے۔ پانی میں مچھلی اور آگ میں سمندر ہو جاتا ہے۔ ہوا میں طائر بلکہ آسمان پر فرشتے کی طرح نکل جاتا ہے۔ جہاں کے مضامین چاہتا ہے[،] بے تکلف لیتا ہے اور بہ تصرف مالکانہ اپنے کام میں لاتا ہے۔[20]

امورات عادیہ یا کسی بھی تجربے کو بالکل نیا کر دکھانا ہی تخیل کی تعریف ہے، کہ یہ نقش ثانی ہے، اور افکار کے خزانے کو مکرر ترتیب و تنظیم عطا کرنے سے عبارت ہے۔ پھر شاعر کے تخیلی اختیارات کی وسعت کا اقرار تخیل کے اوصاف کی توضیح پر دال ہے۔ آزاد جب یہ کہتے ہیں کہ شاعر اگر چاہے تو "پتھر کو گویا کر دے۔ درختان پا در گل کو رواں کر دکھائے۔ ماضی کو حال۔ حال کو استقبال کر دے۔ دور کو نزدیک کر دے۔ زمین کو آسمان۔ خاک کو طلا۔ اندھیرے کو اجالا کر دے...... زمین اور آسمان اور دونوں جہان [ ] شعر کے دو مصرعوں میں ہے۔ ترازو اس کی شاعر کے ہاتھ میں ہے۔ جدھر چاہے جھکا دے۔" (21) تو ایک طور پر وہ Fancy ہی کی تعریف کرتے ہیں۔ ماضی کو حال، حال کو استقبال، خاک کو طلا اور طلے کو خاک میں بدلنا، فینسی ہی کی مثالیں ہیں۔ شاعری کی نظری اساس میں یہ پہلو بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اس کے بیان میں آزاد کے پاس تنقیدی اصطلاحات نہیں تھیں، اور یہ ان کے شعورِ نقد کے اظہاریے کی مجموعی صورت حال ہے۔

آزاد شاعری کو الہام تصور کرتے ہیں۔ شاعری الہام ہے یا نہیں۔ یہ بحث فلسفے پر قائم ہے۔ جہاں محض موشگافیاں ہی کی جاسکتی ہیں۔ شاعری اگر واقعی الہام ہے تو شاعر کی حیثیت محض ایک منشی کی ہوگی، کہ وہ اس شانِ نزول کو حوالۂ قلم کردے، اور بس۔ شاعری میں کسبِ فن کے لیے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ شاعر اپنے شعر کو خود متعدد دفعہ کاٹتا چھانٹتا ہے۔ اس عمل میں وہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ اس لیے شاعری الہام نہیں، کہ غیب سے اچانک نازل ہو جائے۔ کائنات کے اسرار پر فکر کرنا بھی کوئی شے ہے۔ البتہ یہ سچ ہے کہ شاعری کسبی نہیں، وہبی چیز ہے، اور اس سے قطعی یہ مراد نہیں کہ بغیر غور و فکر کے کسی پر اشعار اترتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ تخلیق ایک قسم کا مراقبہ ہے، لیکن یہاں بھی غور و فکر سے مفر نہیں۔ آزاد شعر کی تعریف میں لکھتے ہیں:

شعر سے وہ کلام مراد ہے جو جوش و خروش خیالات سنجیدہ سے پیدا ہوا ہے اور اسے قوتِ قدسیہ الٰہی سے ایک سلسلہ خاص ہے۔ خیالات پاک جوں جوں بلند ہوتے جاتے ہیں، مرتبہ شاعری کو پہنچتے جاتے ہیں۔[22]

اس اقتباس کے دوسرے ٹکڑے پر اعتراضات کا دفتر کھڑا کیا جاسکتا ہے، لیکن پہلے ٹکڑے کی اہمیت اس سے کہیں زیادہ ہے۔ 'جوش و خروش' اور 'سنجیدہ خیالات' سے شعر مراد لینے میں بحث کے کئی در وا ہوتے ہیں۔ حالی نے بھی 'سادگی، اصلیت اور جوش' کو اچھے شعر کا وصف بتایا۔ سنجیدگی سے مراد یہی ہے کہ شاعری ایک نوع کے ضبط اور ٹھہراؤ کا مطالبہ کرتی ہے، اور جوش و خروش کا مقصود لاابالی پن نہیں، کہ جو اور جس طرح جی میں آئے، باندھ دو۔ یعنی بقول غالب، شعر قافیہ پیمائی نہیں، معنی آفرینی کا نام ہے۔ معنی خیزی کے عمل میں تخلیقی ضبط/سنجیدگی کے ساتھ جوش یعنی بے ساختہ پن اور موثر پیرایے کا بھی دخل ہوتا ہے۔ جوش سے حالی آمد مراد لیتے ہیں۔ حاصلِ کلام یہ ہے کہ آزاد نے شعر میں جوش و خروش کی صفت سے اپنے نظریے کو صلابت عطا کی۔ محمد حسین آزاد کے مطابق شعر کو موثر، متین اور جوش و خروش سے پر ہونا چاہیے۔ یہ بہت اچھی بات ہے، لیکن سب سے بڑا قضیہ ان کے نظریۂ ادب میں اخلاقیات کے تصور کا ہے۔ وہ ادب پر اخلاقی قدغنیں عائد کرتے ہیں۔ کہتے ہیں:

شاعر کو ایک نسبت خاص عالم بالا سے ہے۔[23]

فی الحقیقت شعر ایک پرتو روح القدس کا اور فیضان رحمت الٰہی کا ہے۔ کہ اہلِ دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔[24]

شاعروں کی بدزبانی و بدخیالی سے شعر بھی تہمت کفر سے بدنام نہیں ہوسکتا۔ درحقیقت ایسے کلام کو شعر کہنا ہی نہیں چاہیے۔[25]

حیرت ہوتی ہے کہ ایک طرف تو وہ گرد و نواح کے زمینی حقائق کو شعر میں سمونے کی بات کرتے ہیں، کہ ہمارا شاعر گزگا

جمنا کا ذکر نہیں کرتا۔ ہمالے کی بلندی اور ارجن کی شجاعت اسے متاثر نہیں کرتی، اور دوسری طرف اسے عالم بالا میں پہنچا کر دوسری ہی دنیا کا مخلوق گردانتے ہیں۔ یہ بھی فرماتے ہیں کہ برے خیالات کا اظہار یہ شعر ہو ہی نہیں سکتا۔ خیالات کا اچھا یا برا ہونا اپنی جگہ، لیکن کوئی خیال مضمون بن کر جب شعر میں آتا ہے تو خواہ وہ برا ہی صحیح فنی عناصر اس کے معیار کو طے کرتے ہیں۔ تخلیق کو اخلاق سے سبق لینے کی ضرورت نہیں۔ پھر نیک خیال اور بد خیال کیا ہے۔ خیالات کا رشتہ براہ راست معنی سے ہے، اور شعر و ادب میں معنی کو کسی مخصوص عینک سے دیکھنا مناسب نہیں۔ یہاں ترسیل کے ہمراہ اپنے اپنے طور پر تفہیم کی بھی آزادی ہے۔ مسئلہ کسی خیال کے پاک یا ناپاک ہونے کا نہیں، بلکہ اصل معاملہ تخلیقی برتاؤ کا ہے، کہ کس طرح کوئی خیال تخلیقی بنت کا حصہ بنتا ہے اور اس کی ترسیل/تفہیم کے معائر کیا ہیں۔ ترسیل میں تخلیقی عناصر سے جوجھنا پڑتا ہے اور یہ عناصر معنی کو انگیز کرتے ہیں۔ خیال کا حسن معنی میں ہے، اور معنی کا حسن تجرید میں۔ آزاد نے یہ کہہ کر اہم نکتے کو پالیا ہے کہ شاعر معنی کی تصویر دل پر کھینچتا ہے۔ (26) 'معنی' کیفیت کا نام ہے اور 'دل' سے اشارہ اثر پذیری کی طرف ہے۔

لفظ و معنی کی بحث کا سرا قدیم عربی شعریات کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جاحظ، عبدالقاہر جرجانی، ابن رشیق قیروانی وغیرہ نے لفظ و معنی کے اختصاص اور منازل کی تعین میں فکر بلیغ سے کام لیتے ہوئے متن/لفظ اور معنی کے رشتے پر مبسوط ڈسکورس قائم کیا ہے۔ آزاد کو عربی فارسی شعریات کا عمیق درک تھا۔ فکر آزاد کی تشکیل میں یہ عناصر جز ولاینفک ہیں۔ ان کی تنقید کا ڈھانچہ لفظ و معنی کے مروجہ اسالیب میں حسن و قبح کی تلاش سے عبارت ہے۔ معاصر ادبی تنقید میں لسان کو مرکز میں رکھا گیا ہے۔ اس تنقیدی تھیوری کے نظامِ کلام (Discourse) میں دریدا (Jacques Derrida)، اور سوسیور (Ferdinand de Saussure) کے نظریات پر ادراکِ معنی کی کوششیں نمایاں ہیں۔ معنی تک رسائی کے پیمانے ہر عہد میں نامیاتی رہے ہیں۔ معنی کے سیاق کی جڑیں دور تک پھیلی ہوتی ہیں۔ اس لیے شاعر اگر معنی کی تصویر کھینچتا ہے، تو اس تصویر میں جو سیاق خلق ہوگا، اس کی اساس جدلیاتی ہوگی۔ آزاد نے اپنے فکری اور معاشرتی حدود میں شاعری کی تفہیم کے لیے بعض اہم نکتوں کی طرف اشارہ کر دیا ہے، جن پر آئندہ بھی بحثیں ہوتی رہیں گی۔ مثلاً ان کا یہی جملہ، کہ "شاعر گویا ایک مصور ہے۔" (27) مصور کا کام تصویریں بنانا ہے۔ وہ تصور سے کام لیتا ہے۔ تصور اور تخیل میں فرق ہے۔ تصور Mimesis ہے، جب کہ تخیل Imagination۔ یہاں ذہن افلاطون اور ارسطو کی جانب بھی جاتا ہے۔ تصور یعنی نظریۂ نقل (Mimesis) کی بحث بہت قدیم ہے۔ ارسطو نے نقل کو ترجمانی کا نام دیا۔ تصور ادراک کی منزل ہے، تخیل اس سے بہت آگے کی شے ہے۔ شاعری مصوری یا نقل نہیں، تخیلی تجربہ ہے، اپنی وسعت میں بے کنار۔ آزاد کے زمانے میں یہ نکتے صاف نہ تھے۔ ان کے ہاں تخیل اور تصور ایک ہی چیز کا نام تھا۔ آزاد قوتِ واہمہ (Fancy) کی اصطلاح استعمال کیے بغیر اس کی تعریف کرتے ہیں، کیوں کہ ان کے ہاں نظریے کی منطقی تنظیم اس طور پر متشکل نہیں ہوئی تھی، جس طرح آج کے ناقدین کے ہاں ہے، اس لیے ان کی فکریات اور نظری اساس کو ابوالکلام قاسمی کے الفاظ میں اردو تنقید کی شیرازہ بندی کی اولین کوشش کہنا، بالکل بجا ہے۔ (28)

☆☆☆

حواشی:

(1) کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، 1983، سبزی باغ، پٹنہ: بک امپوریم، ص: 57

(2) ایضاً، ص: 107

(3) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، 1899، لاہور: مفید عام پریس، ص: 4

(4) محمد حسین آزاد، کائنات عرب، 1922، لاہور: آزاد بک ڈپو، ص: 6

(5) محمد حسین آزاد، نیرنگ خیال (اول و دوم)، 1970، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 14

(6) ایضاً، ص: 16-15

(7) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، 1899، لاہور: مفید عام پریس، ص: 6

(8) محمد حسین آزاد، نیرنگ خیال (اول و دوم)، 1970، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 15

(9) اسلم فرخی، محمد حسین آزاد: حیات اور تصانیف (حصہ دوم)، 1965، کراچی، پاکستان: انجمن ترقی اردو، ص: 348

(10) ایضاً

(11) مالک رام، تعارف، مشمولہ: نیرنگ خیال / محمد حسین آزاد، 1970، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 6

(12) گورنمنٹ کالج لاہور کی تاریخ سے اقتباس، مشمولہ: محمد حسین آزاد: حیات اور تصانیف / اسلم فرخی (حصہ دوم)، 1965، کراچی، پاکستان: انجمن ترقی اردو، ص: 348

(13) اسلم فرخی، محمد حسین آزاد: حیات اور تصانیف (حصہ دوم)، 1965، کراچی، پاکستان: انجمن ترقی اردو، ص: 93

(14) محمد حسین آزاد، نیرنگ خیال (اول و دوم)، 1970، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 15

(15) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، 1899، لاہور: مفید عام پریس، ص: 3

(16) ایضاً، ص: 6

(17) محمد حسین آزاد، مکاتیب آزاد، مرتبہ: فاضل لکھنوی، 1966، لاہور، پاکستان: مجلس ترقی ادب، ص: 84

(18) محمد حسین آزاد، نیرنگ خیال (اول و دوم)، 1970، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ص: 27

(19) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، 1899، لاہور: مفید عام پریس، ص: 2

(20) ایضاً، ص: 4-3

(21) ایضاً، ص: 3-2

(22) ایضاً، ص: 8

(23) ایضاً، ص: 2

(24) ایضاً، ص: 3

(25) ایضاً

(26) ایضاً، ص: 8

(27) ایضاً، ص: 2

(28) ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، 2002، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ص: 235

ڈاکٹر اصغر عباس

مولوی ذکاء اللہ: ایک اجمالی تعارف

حافظ ثناء اللہ کے بیٹے محمد ذکاء اللہ کا پورا نام معتصم باللہ محمد ذکاء اللہ ہے لیکن عام طور سے مولوی یا منشی ذکاء اللہ کے نام سے معروف ہیں۔ ذکاء اللہ 20 اپریل 1832ء کو دلی میں ایک ایسے مکان میں پیدا ہوئے جو جامع مسجد اور لال قلعہ کے درمیان تھا۔ 1857ء کی شورش عظیم کے بعد اس علاقے کے مکانات اور حویلیوں پر بقول غالب تیشہ اور کلنڈ کی بارش ہوئی۔ ذکاء اللہ کے مورث اعلیٰ غزنی سے آئے تھے، ان کا شجرہ نسب حضرت صدیق اکبرؓ سے ملتا ہے۔ چار پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں شہزادگانِ تیموریہ کا اتالیق (اتا بک) تھا۔ ذکاء اللہ کی ابتدائی تعلیم ان کے دادا حافظ بقاء اللہ کی زیر نگرانی ہوئی۔ ان کی تربیت میں ان کی والدہ کا بھی بڑا ہاتھ ہے جو بڑی خدا ترس، مضبوط ارادے کی اور نہایت نیک سیرت خاتون تھیں۔ ابتدائی تعلیم کے بعد وہ 1845ء میں قدیم دہلی کالج کے صیغہ مشرقی میں داخل ہوئے۔ یہاں وہ چھ برس تک اعلیٰ تعلیم حاصل کرتے رہے۔ انہیں کالج میں جونیئر اور سینئر وظائف بھی ملے۔ وہ اپنے استادوں کے، خاص طور پر مولانا امام بخش صہبائی اور ماسٹر رام چندر کے شاگرد رشید رہے۔ تعلیم ختم کرنے کے بعد 1851ء میں وہ اسی کالج میں بیس روپے ماہوار پر مہندس کی خدمت پر مامور ہوئے۔ بعد میں کچھ دنوں وہ آگرہ کالج میں اردو ادبیات کے استاد رہے۔ 1857 میں مرادآباد اور بلند شہر میں ڈپٹی انسپکٹر مدارس کے عہدے پر فائز رہے۔ اسی زمانے میں انہوں نے تعلیم نسواں کے فروغ کے لیے بڑی کوششیں کیں جس کے اعتراف میں 1864ء میں حکومت نے انہیں خلعت سے سرفراز کیا۔ 1869ء میں وہ نارمل اسکول دہلی کے ہیڈ ماسٹر مقرر ہوئے۔ تین برس بعد انھیں اورینٹل کالج کا پرنسپل نامزد کیا گیا لیکن اسی دوران وہ میور سینٹرل کالج میں ورنیکولر سائنس اینڈ لٹریچر کے پروفیسر مقرر ہو کر الہ آباد چلے گئے۔ 1887ء میں ملازمت سے سبکدوش ہوئے اور علی گڑھ کالج میں ریاضیات کے آنریری پروفیسر مقرر ہوئے۔ مدرسۃ العلوم کے زمانہ قیام وہ علی گڑھ کالج کے طلبہ کو رڑکی انجینئرنگ کالج میں داخلہ کے امتحان کے لیے تیار کرتے تھے۔ اسی زمانے میں انھیں شمس العلماء اور خان بہادر کا خطاب ملا۔ کچھ دنوں بعد وہ دہلی چلے گئے۔ 7 نومبر 1910ء کو دہلی سے ذکاء اللہ کے خلف اکبری مولوی عنایت اللہ دہلوی کا تار علی گڑھ کالج کے سیکریٹری وقار الملک کے نام آیا کہ میرے والد شمس العلماء مولوی محمد ذکاء اللہ خان بہادر ٹرسٹی کالج نے آج صبح انتقال کیا۔ ذکاء اللہ کے ایک معاصر اصغر عبدالرزاق کانپوری نے لکھا ہے کہ:

''میں نے بچپن سے جوانی تک بیس پچیس مرتبہ خان بہادر (ذکاء اللہ) کو دیکھا اور ملا۔ ان کو ہمیشہ ایک ہی وضع

میں پایا۔ قدیم طرز کی اچکن، گول سیاہ ٹوپی اور دلی کا سیاہ جوتا پہنتے تھے اور یہ وضع مرتے دم تک قائم رہی۔ قدیم دلی اور قلعہ معلی کی زندہ تاریخ تھے۔ جو تاریخی واقعات گزشتہ دور کے میں نے ان کی زبان سے سنے ہیں ان سے تاریخیں خالی ہیں۔''

ذکاء اللہ کے ایک اور نیاز مند اور دہلی کے رہنے والے ڈاکٹر سید سجاد نے لکھا ہے کہ:

''ذکاء اللہ کی ذاتی شرافت اور ان کے ستودہ خصائل کا اثر دہلی کے عوام و خواص دونوں پر تھا۔ غرور و تمکنت ان میں نام کو نہ تھی۔ نام و نمود کی کوئی آرزو نہ تھی، نہ کسی کے حاسد تھے نہ کسی کے محسود، دولت کی کشش سے مطلق معرّا وہ غالباً بالطبع کم گو اور کم سخن تھے۔''

مولوی ذکاء اللہ اب ہماری علمی اور ادبی تاریخ کا ایک گمشدہ ورق بن چکے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کی تصانیف کا اردو دنیا میں ایک مدت تک بڑا چلن رہا ہے۔ وہ جدید ہندوستان کے ان نامور علماء میں ہیں جنھوں نے خردمندانِ مغرب کی حکمت کو اردو والوں کے لیے قابلِ فہم بنایا اور ہماری جدید علمی تاریخ میں روشن خیالی کی ایک نئی شان پیدا کی۔ وہ دہلی کالج کے اورینٹل شعبے میں رہے لیکن اپنی فکر کی شمعیں انھوں نے مغربی افکار سے روشن کیں۔ وہ اس زمانے میں مغرب سے آنے والے معروف نظریات کے حامی تھے مگر ان نظریات کو مشرقی افکار سے ملا کر قومی ترقی کے خواہاں تھے۔ وہ اردو ذریعہ تعلیم کے زبردست حامی تھے۔ ان کا خیال تھا کہ حریتِ فکر کے پھول صرف مادری زبان کے باغ میں کھلتے ہیں۔ شروع میں وہ نہایت بے چینی اور بے تابی سے اردو زبان کو مغربی علوم کے حصول کے لیے مفید اور کارآمد بنانے میں لگے رہے اور تقریباً نصف صدی اردو والوں کی درسی تعلیم کا مصدر و مرجع بنے رہے۔ مگر آخر میں انھیں اردو ذریعہ تعلیم کی ناکامی کا احساس ہو چلا تھا۔ اگر دس بارہ برس وہ اور جیتے تو عثمانیہ یونیورسٹی میں اردو ذریعہ تعلیم کی حیرت انگیز کامیابی اور حوصلہ افزا نتائج کی مسرت سے ہمکنار ہوتے۔

مولوی ذکاء اللہ دہلی کالج کے نامور طالبعلموں میں سے تھے، ان کے ساتھیوں میں ماسٹر پیارے لال، ڈپٹی نذیر احمد، پنڈت من پھول، محمد حسین آزاد، کنہیا لال اور مولوی ضیاء الدین جیسے لوگ تھے جن میں بعض جدید اردو نثر کے رہنما ہوئے۔ اسی کالج میں ذکاء اللہ نے پہلی بار مغربی علوم کی افادیت اور زندگی کے نئے تقاضوں کو محسوس کیا لیکن ان کے محسوسات کو سمت و رفتار سرسید کی قربت سے ملی۔ ذکاء اللہ علی گڑھ تحریک کے ابتدا سے ہمنوا تھے۔

مولوی ذکاء اللہ تمام عمر کتابوں کی دنیا میں کھوئے رہے۔ وہ ایک معلم بھی تھے۔ اچھے معلم کی پہچان یہ بتائی جاتی ہے کہ وہ یک سُو اور یک گیر ہو۔ ذکاء اللہ نے ساری عمر اپنے طلبہ کی ذہنی تربیت میں گزار دی۔ انھوں نے انیس برس کی عمر سے قلم کاری کا آغاز کیا اور مرتے دم تک لکھتے رہے۔ ڈاکٹر سید سجاد دہلوی لکھتے ہیں کہ ''منشی ذکاء اللہ اپنے دولت کدہ کے خاموش بالاخانہ میں کتابوں کی اونچی اونچی الماریوں کے درمیان گاؤ تکیہ سے لگ کر لکھنے بیٹھتے تھے تو ان کا سر جس دیوار سے مس کرتا تھا وہاں عرصہ دراز کے بعد ہلکا سا گڑھا پڑ گیا تھا۔''

مولوی ذکاء اللہ نے اپنی کتاب فرہنگ فرنگ میں لکھا ہے ''مجھے اپنی اُنیس بیس سال کی عمر سے کتابوں کے ترجمے کرنے اور تصنیف و تالیف کرنے کا شوق دامن گیر ہے۔ ہر روز دو چار صفحے سیاہ کرنے کی عادت طبیعتِ ثانی ہو گئی ہے۔ اسی طرح میں ہر سال بہ حساب اوسط ایک ہزار صفحے لکھا کرتا ہوں۔ اس کا نتیجہ ستر برس کی عمر آخر 1901ء میں یہ ہے کہ ایک سو چھیالیس کتابیں چھپ چکی ہیں اور گیارہ قلمی کتابیں بن چھپی رکھی ہیں جن کا مجموعہ ایک سو ستاون کتابیں ہوا۔ اخباروں اور رسالوں میں صدہا مضامین چھوٹے بڑے چھپے ہیں اور بہت سے ناتمام پڑے ہیں۔

ذکاء اللہ کا پہلا معلوم ترجمہ تو وہ ہے جو انھوں نے دہلی کالج کے پرنسپل ٹیلر کی مدد سے مشہور مستشرق گارسیں دتاسی کے اردو تذکروں کی تقریظ کا کیا ہے۔ یہ 1856ء میں شائع ہوا تھا۔ ذکاء اللہ کے ترجموں میں ریاضیات، طبیعات، ہیئت، سیاست مدن، اخلاقیات، تاریخ اور جغرافیہ کی کتابیں ہیں۔ ان ترجموں نے اردو کو علمی نثر سے متعارف کرایا اور آئندہ دور کی علمی و ادبی تالیف و تصنیف کے لیے بیش بہا سرمایہ بھی فراہم کیا۔

یوں تو سرسید کے رفقا میں شبلی بہ حیثیت مورخ ممتاز ہیں لیکن در اصل مورخانہ امتیاز کے حامل مولوی ذکاء اللہ ہیں۔ تاریخ نگاری میں شبلی سے پہلے ذکاء اللہ نے رہنما کا کام انجام دیا۔ ان کا بڑا کارنامہ تاریخ ہندوستان ہے۔ اس کے اٹھارہ حصے تیرہ ضخیم جلدوں میں ہیں اور یہ تاریخ سات ہزار ایک سو انہتر صفحات میں تمام ہوئی ہے۔ اس کے مقدمہ میں سرسید کی فکر کے واضح اثرات موجود ہیں۔ گارسیں دتاسی نے لکھا ہے :

''منشی ذکاء اللہ کا طریقہ کار یکسر مغربی ہے اور اس لحاظ سے وہ ایشیائی مورخوں میں سب سے آگے ہیں۔ ہر دور حکومت کے بیان میں انھوں نے اپنی ذاتی رائے کو الگ رکھ کر انصاف پروری سے کام لیا ہے اور تعصب کو کہیں پاس نہیں پھٹکنے دیا۔ انداز تحریر سادہ اور دلچسپ ہے۔ پس ہمیں اس عالم کا احترام کرنا چاہئے جس نے انتہائی عرق ریزی کے بعد اپنے وطن کی مکمل تاریخ تیار کی ہے اور ایک ایسی کمی پوری کی ہے جو ہمارے ادب (اردو) کی بے مائیگی پر نکتہ چیں تھی۔''

یوں تو کشکولِ ذکاء میں ریاضیات، تاریخ، ادب، فلسفہ، اخلاق، طبیعات، ہیئت اور سیاست مدن سبھی موضوعات پر کتابیں مل جائیں گی لیکن مضمون نگاری شمس العلماء کی شخصیت کا مرکزی مظہر ہے۔ انھیں اس کی تربیت دہلی کالج میں 'مضمون اور جواب مضمون' کی صورت میں مل چکی تھی۔ اردو کے متعدد رسائل میں ان کے سینکڑوں مضامین بکھرے پڑے ہیں۔ یہ مضامین تاریخی بھی ہیں اور ادبی بھی۔ بعض مضمون 'جواب مضمون' کے ذیل میں بھی آتے ہیں۔ ان میں انشائیہ بھی ہیں اور فلسفیانہ بھی۔ ان میں تبصرے بھی ہیں اور تقریظیں بھی۔ وہ معروف معنوں میں صاحب اسلوب انشاپرداز نہ تھے۔ ان کی تحریروں میں شاید ہی کہیں چونکا دینے والا کوئی جملہ نظر آئے۔ ان کے یہاں خطابت اور حسن کاری کا کوئی انداز مشکل ہی سے ملے گا۔ عبدالرزاق کانپوری نے لکھا ہے کہ ''باوجود اس فضل و کمال کے تقریباً بیس سال تک میں نے ذکاء اللہ کو تقریر کرتے ہوئے نہیں دیکھا۔ لیکن انھیں اردو زبان پر بھرپور قدرت حاصل ہے۔ ان کی زبان تکلف تصنع اور ابہام و اہمال سے قطعی پاک ہے۔ ان کی تحریروں کا اثر نہایت آہستہ اور خاموشی سے ہوتا ہے۔ بالکل جیسے فطرت خاموشی سے اپنا کام کرتی ہے۔ زمین میں بیج پڑتے ہیں، وہ ان سے پودے درخت اور پھول اگاتی ہے۔ ذکاء اللہ کی نثر میں سرسید کی معقولیت اور تبلیغی انداز ملتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ حالی کی طرح جملوں کے دروبست کا بھی خیال رکھتے ہیں۔ مختصراً اگر یہ کہا جائے کہ ذکاء اللہ کا اسلوب نثر سرسید اور حالی کا حد اوسط ہے تو شاید بے جا نہ ہو۔

میں نے ذکاء اللہ کے سلسلے میں صرف جدید اردو ادب کے ایک قافلہ سالار، ایک شریف النفس عالم و معلم، ایک بھلائے ہوئے مورخ، ایک عظیم مترجم اور اردو ذریعہ تعلیم کے ایک زبردست حامی کی یاد تازہ کرنے کے لیے جہاں تہاں سے ان کے کام کا تعارف کرایا ہے۔ اس کے ساتھ ہی مجھے اس کا احساس ہے کہ ذکاء اللہ کی تخلیقات نقد و نظر کی ترازو میں ٹھیک ٹھیک نہیں تلی ہیں۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ ان کی کتابیں اہتمام سے نہیں چھپیں یا دوبارہ شائع نہیں ہوئیں یا ذکاء اللہ کو کوئی حالی یا بجنوری نہیں ملا جو ان کے گرد شہرت و عظمت کا ہالہ بنا تا جو ہمیشہ روشن رہتا۔ ☆☆☆

پروفیسر حامدی کاشمیری

سرور جہان آبادی

درگا سہائے سرور جہان آبادی (1873 - 1910) نے متنوع موضوعات پر نظمیں لکھی ہیں۔ اپنے ہم عصروں میں شاید وہ تنہا شاعر ہیں جس کے یہاں موضوعات کی بوقلمونی اور پھیلاؤ ملتا ہے، اور ساتھ ہی انگریزی نظموں کے نمونوں پر نظمیں تخلیق کرنے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ انھوں نے انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے بھی کیے ہیں۔ حالانکہ انھوں نے انگریزی تھوڑی ہی پڑھی تھی، لیکن اپنی فطری ذہانت اور فکر رسا کی بدولت انگریزی نظموں کی روح کو اردو قالب میں سمونے میں وہ بڑی حد تک کامیاب رہے۔ انھوں نے لفظی ترجمہ پر اکتفا نہیں کیا ہے، بلکہ موضوع پر نظر رکھی ہے۔ باوا کرشن مغموم اپنے مضمون ''سرور جہان آبادی میں لکھتے ہیں:

''سرور کے تراجم زبان و بیان کے محاسن سے مالا مال ہیں اور ان کی ''نقل'' (یعنی ترجمہ) میں ''اصل'' کا مزہ ہے۔ اور یہ محض ان کی قادر الکلامی، عمیق مشاہدات اور وسعت معلومات کا کرشمہ ہے۔ ان کے منظوم تراجم پر ان کی طبع زاد نظموں کا گمان ہوتا ہے۔'' (زمانہ، مارچ/اپریل 1949)

سرور نے تقریباً اپنی بیس نظموں کے لیے انگریزی نظموں یا انگریزی مضامین سے مواد لیا ہے۔ اس سے ان کی نظموں میں رنگا رنگی پیدا ہوگئی ہے۔ ''اندھی پھول والی کا گیت''، ''فلک اخضری ہے جام مرا''، ''کارزار ہستی''، ''میری کتابیں''، ''آنے والی گھڑی''، ''سال گذشتہ''، ''کوئل''، ''مرغابی''، ''ترانہ خواب''، ''موسم سرما کا آخری گلاب''، ''موسم بہار کا آخری پھول'' اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ ترجموں میں ٹینی سین کی نظم ''دی ڈیتھ آف دی اولڈ ائیر'' کا منظوم ترجمہ ''سال گزشتہ'' جان لوگن کی نظم ''ٹو دی ککو'' کا ترجمہ ''کوئل'' لارڈ لٹن کی ''دی بلائنڈ فلاور گرلز سانگ'' کا ''اندھی پھول والی کا گیت'' مور کی نظم ''اٹ ایز دی لاسٹ روز آف سمر'' کا ترجمہ ''موسم بہار کا آخری پھول'' ڈبلیو سی برائنٹ کی ''ٹو اے واٹر فول'' کا ترجمہ ''مرغابی'' اچھے ترجمے قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ان میں کہیں کہیں اصل میں تصرف بھی کیا گیا ہے۔ کچھ نظموں میں اصل کا رنگ ترجمے میں منتقل نہیں ہوا ہے۔ بعض اشعار یا بند اصل نظم کے مضمون کی وضاحت کے لیے اضافہ کیے گئے ہیں۔ ترجمہ کے کچھ بندوں کی بندش ڈھیلی ہے۔ ان اسقام کے باوجود یہ ترجمے مجموعی حیثیت سے تخلیقی انداز رکھتے ہیں۔ ان میں ترجمہ نگار کی شخصیت اور ماحول کے اثرات بھی جھلکتے ہیں۔ ٹنی سن کی نظم ''دی ڈیتھ آف دی اولڈ ائیر'' کے ایک بند کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

زمیں پہ برف زمستاں ہے تا بہ زانو آہ لب نسیم پہ ہیں نالہ ہائے دلجو آہ

کہو کہ چرچ کا گھنٹہ ذرا سنبھل کے بجے — صدا ہو ویسی کلیجہ مسل مسل کے بجے
تمام سال گزشتہ ہوا دریغ دریغ ! — (رفیق مجھ سے ہوا اک جدا دریغ دریغ)
جہاں سے آہ (میرے باوفا) گزر نہ ابھی — (سرائے ہستی فانی) سے کوچ کر نہ ابھی !
ہر ایک حال میں میرا شریک حال رہا — (کہ غمگسار مرا تو تمام سال رہا)

سرور کے زمانے میں حب وطن کے جذبات بھی شاعروں کے عام موضوع تھے۔ اس موضوع پر بھی انھوں نے کئی نظمیں لکھی ہیں۔ ان کے عنوان ہیں ''وطنیت'' اور ''حب الوطنی''۔ 1883 میں انڈین نیشنل کانگریس کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ تعلیم یافتہ طبقے میں ہندوستان کی بے بسی، بیچارگی اور پسماندگی کا احساس تیز تر ہورہا تھا۔ سرور بھی اس ماحول سے متاثر تھے۔ اس کے علاوہ حالی اور ان کے معاصرین نے حب وطن کے موضوع کو مقبولیت بخشی تھی۔ سرور نے بھی ہندوستان کی گزشتہ عظمت اور موجودہ پستی اور نکبت کو اپنی کئی نظموں کا موضوع بنایا۔ ان کی نظموں میں عامیانہ بیانیہ انداز کے باوجود ان کے خلوص کا آب و رنگ جھلکتا ہے اور جذبے کی صداقت موجود ہے۔ ''خاک وطن'' میں اپنے جذبات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

آہ ! اے خاک وطن ، اے درد مند و بے قرار — آہ ! اے شوریدہ قسمت ، اے پریشاں روزگار
اڑ رہا تھا پرچم شوکت ترا افلاک پر — سرنگوں ہے تیری عظمت کا نشاں اب خاک پر
تیری شہرت کے نگیں خاک عدم میں ہیں نہاں — اب نہ وہ تخت مرصع ہے نہ تاج زر فشاں
جھلملا کر بجھ گئے سب تیرے ایواں کے چراغ — ہیں جگر کے داغ اب تیرے شبستاں کے چراغ
اڑ گیا نورِ سحر ، تاریکیٔ غم چھا گئی — نیر اقبال ڈوبا ، شام ماتم چھا گئی

حب وطن کے جذبے کا اظہار چند دوسری نظموں مثلاً ''عروس حب وطن''، ''حسرت وطن''، ''یاد وطن''، ''مادرِ ہند''، ''بدنصیب بنگال''، ''پھولوں کی کنج''، ''جلوۂ امید''، ''اندوہ غربت''، ''قومی نوحہ''، ''بلبل اور میں'' میں بھی کیا گیا ہے۔ سرور کی کئی نظموں میں ہندوستانیت کی روح جاری و ساری ہے۔ وطن کے قدرتی مناظر کی تصویر کشی کے علاوہ انھوں نے یہاں کی زندگی کے آداب و رسوم کی عکاسی بھی کی ہے۔ ڈاکٹر گراہم بیلی اپنی مرتبہ تاریخ اردو میں ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''وہ سب سے پہلے ایک ہندوستانی تھے، ہندو ہونے کی حیثیت سے وہ ہندوستانی زندگی کے ایک پہلو کی گہرائی میں اترنے میں کامیاب ہوئے تھے جسے قلی قطب اور نظیر نے چھوا تک نہیں تھا۔''

گراہم بیلی کا خیال کہ سرور کے مقابلے میں محمد قلی قطب شاہ اور نظیر کے یہاں ہندوستانی زندگی کی تصویر کشی کے مرقع بہت کم ملتے ہیں، ان کی اپنی معلومات پر مبنی ہے۔ حیرت ہے کہ ڈاکٹر بیلی کو محمد قلی اور پھر خاص طور پر نظیر کی شاعری میں ہندوستانی زندگی کے وہ نقشے نظر نہیں آتے جو ہندو شعرا کے یہاں بھی نہیں ملتے۔ واقعہ یہ ہے کہ سرور نے کوشش کی ہے، انھوں نے تاریخ ہند کے مختلف واقعات اور کرداروں کو ابھار کر ہندوستانی کلچر کے کئی گوشے روشن کیے ہیں۔ اس سلسلے میں ''پدمنی''، ''لکشمی جی''، ''سیتا جی کی گریہ وزاری''، ''نور جہاں کا مزار''، ''گنگا جی''، ''جمنا جی''، ''سوز بیوگی'' قابل ذکر ہیں۔

''سوز بیوگی'' میں ہندوستانی بیوہ کی دردناک زندگی کی بڑی موثر تصویر کھینچی گئی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

پسند آئی نہ آرائش تجھے او آسماں میری — اتاری بدھیاں ، بے درد توڑی چوڑیاں میری
فلک نے چھین لی مجھ سے شبابی چندریاں میری — پہنتی سرخ جوڑا میں یہ قسمت تھی کہاں میری

کہاں کا شوق زینت، جل رہی ہیں ہڈیاں میری
گراتی مجھ پہ اب برق ستم ہے بجلیاں میری
لگائی آگ آرائش کو آخر سوز نالاں نے
اڑی ہونٹوں کی مسّی بن کے آہوں کا دھواں میری

''پدمنی سرورؔ کی ایک جاذب توجہ نظم ہے۔ اس میں انھوں نے ہندوستانی عورت کے کردار کی عظمت کو پیش کیا ہے۔ ایک بند ملاحظہ ہو:

تیری فطرت میں مروت بھی تھی غمخواری بھی
تیری صورت میں ادا بھی تھی طرح داری بھی
جلوۂ حسن میں شامل تھی نکوکاری بھی
درد آیا ترے حصے میں تو خودداری بھی
آگ پر بھی نہ تجھے آہ مچلتے دیکھا
تپش حسن کو پہلو نہ بدلتے دیکھا

مناظر فطرت کی عکاسی بھی سرورؔ نے خوبصورت انداز سے کی ہے۔ ان کے یہاں تخیل کی رعنائی ملتی ہے۔ وہ کسی منظر کی تصویر کھینچتے ہیں تو کئی رنگ بکھر جاتے ہیں۔ مثلاً ''فضائے برشگال'' میں آمد بہار کی مرقع کاری ملاحظہ ہو:

اٹھا وہ جھوم کے ساقی چمن میں ابر بہار
ٹپک رہے ہیں شگوفے برس رہی ہے بہار
کبھی قدوں کا ہے جمگھٹ کنار آب رواں
کہ برج میں ہے لب جمنا گوپیوں کی قطار
ترانہ ریز ہے یوں شاخ سرو پر قمری
کہ جیسے گاتی ہو مدھ بن میں کوئی سندر نار
کلی کلی نے نکالا ہے روپ یوں جیسے
کسی کے سینے پہ کم کم شباب کا ہو ابھار
حنائی پنجہ ہے یوں شاخ شاخ لالہ و گل
نئی دلہن کی ہوں جیسے ہتھیلیاں گلنار

منظری نظمیں سرورؔ نے کئی لکھی ہیں اور انھوں نے باریک جزئیات کو نظر انداز نہیں ہونے دیا۔ ''لالہ صحرا''، ''شفق''، ''نسیم سحر''، ''بیر بہوٹی''، ''گل مزار''، ''گل خزاں دیدہ''، ''عروس برشگال'' ان کی عمدہ نظمیں ہیں۔ چند نمونے درج ذیل ہیں:

گھونگھٹ الٹ الٹ کے رخ نازنیں سے تو
کرتی ہے چھیڑ سلسلۂ عنبریں سے تو
ہونے کو ہمکنار گل و یاسمن سے تو
چلتی ہے بس کے عطر میں خلد بریں سے تو
یوں دھیمی دھیمی آتی ہے تاروں کی چھاؤں میں
مہندی لگا کے جیسے چلے کوئی پاؤں میں (نسیم سحر)

تو کہاں ہے آہ، اے نا ظورۂ ناز آفریں
اب وہ شوخی ہے نہ وہ نقش و نگار دلنشیں
اودی اودی اب گھٹاؤں کا وہ آنچل ہے کہاں
ہلکی پھلکی اب کہاں ہے وہ نقاب شبنمیں
اب کہاں آنکھوں میں ڈورے وہ شفق کے سرخ سرخ
اب وہ مستانہ نگاہیں ہیں نہ چشم سرگیں
وہ سنہری اب کہاں بجلی کی چھاگل پاؤں میں
اب کہاں ہے گھنگھروؤں کی وہ صدائے دلنشیں
(عروس برشگال)

سرورؔ کی ان نظموں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ منظری شاعری کا جو پودا آزادؔ اور حالیؔ نے انگریزی نظموں کے تتبع میں لگایا تھا، سرورؔ نے اس کو سینچا اور ان کے ہاتھوں اسے ایک شاخ گل کا حسن عطا ہوا۔

سرور کی شخصیت میں درد اور سوز کوٹ کوٹ کر بھرا تھا محبوب بیوی اور عزیز فرزند کی موت کے سانحے ان کے لیے جگر گداز ثابت ہوئے تھے، اسی گدازیت کا اثر تھا کہ انھوں نے کئی نظموں میں اپنے داخلی جذبات کی تپش اور اضطراب کو سمودیا ہے'دل بے قرار سوجا' ان کی مشہور نظم ہے، جس میں سوز تغزل کے علاوہ درد، کسک اور محرومی موجود ہے۔ جگر بریلوی اس نظم کی شان نزول کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جب آپ اپنے لخت جگر کو سپرد خاک کر کے گھر پلٹ رہے تھے، راستہ میں اپنے دوست ایک زمیندار منشی عبداللہ خاں کے مکان پر بیٹھ گئے۔ چہرے پر مہر سکوت، ہوائیاں اڑی ہوئی، آنکھیں خشک، معلوم ہوتا تھا ایک طوفان سینے میں دبائے بیٹھے ہیں۔ تھوڑی دیر میں کلیجے کے ٹکڑے ایک کاغذ پر نکال کر رکھ دیئے۔''

کسی مست خواب کا ہے عبث انتظار سوجا	کہ گزر گئی شب آدھی دل بے قرار سوجا
یہ نسیم ٹھنڈی ٹھنڈی یہ ہوا کے سرد جھونکے	تجھے دے رہے ہیں لوری مرے غمگسار سوجا
یہ تیری صدائے نالہ مجھے متہم نہ کردے	مرے پردہ دار سوجا مرے راز دار سوجا
مجھے خوں رُلا رہا ہے تیرا دمبدم تڑپنا	ترے غم میں آہ کب سے ہوں میں اشکبار سوجا
نہ تڑپ زمیں پہ ظالم تجھے گود میں اٹھالوں	تجھے سینے سے لگالوں، تجھے کرلوں پیار سوجا

'حسرت دیدار' میں ان کی شریک زندگی کی مفارقت دائمی کا سوز ہے۔ 'سارس کا جوڑا' میں بھی ایک مثالیہ پیرائے میں اسی غم دروں کا اظہار ہے۔ لکھتے ہیں:

او بدنصیب سارس، جوڑا کہاں ہے تیرا	کیوں آہ شام کو تو لیتا نہیں بسیرا
یہ درد ناک چیخیں تیری یہ گھپ اندھیرا	کیوں اُڑ کے کر رہا ہے تو آسماں کا پھیرا

پھرتا کشاں کشاں ہے تو کس کی جستجو میں
تصویر کس کی پھرتی ہے چشم آرزو میں

سرور کی کچھ نظمیں انگریزی نظموں کے نمونے پر لکھی گئی ہیں۔ ایک خاص موضوع کا انتخاب، تشبیہ واستعارہ کی حسن کاری، مرکزی خیال کی موجودگی، جذبے کا جوش اور تاثیر سرور نے انگریزی نظموں سے اخذ کیا تھا چنانچہ باوا کرشن گوپال مغموم لکھتے ہیں:

''انھوں نے انگریزی کے مشہور شعراء کے کلام کا گہرا مطالعہ کیا تھا، جس کا زبردست اثر ان کی شاعری پر تھا۔''

(سرور جہان آبادی حیات اور شاعری)

سرور ایک لاابالی طبیعت کے انسان تھے۔ قلم برداشتہ لکھتے تھے اس لیے بعض وقت ان کی نظموں کی تکمیل اور اظہار کے سانچوں میں اسقام رہ جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں نظموں پر نظر ثانی کرنے کا موقع بھی نہیں ملتا تھا۔ مثلاً ایک لفظ 'آہ' کا جا و بے جا اور مسلسل استعمال حشو معلوم ہوتا ہے اور فنی چابکدستی کی کمزوری کا ظاہر کرتا ہے اور بری طرح کھٹکتا ہے۔

زبان وبیان کے بارے میں البتہ اک بات قابل ستائش یہ ہے کہ سرور نے فارسی آمیز ترکیبوں کے ساتھ ساتھ ہندی کے میٹھے اور سریلے الفاظ کو بھی کافی تعداد میں استعمال کیا ہے۔ اس سے زبان میں سادگی، رس اور مٹھاس پیدا ہوگئی ہے۔

☆☆☆

ڈاکٹر سرور الہدیٰ

اختر اورینوی کہانی کا رنقاد

اختر اورینوی 1910ء میں پیدا ہوئے۔ 2010ء میں ان کی پیدائش کو ایک صدی پوری ہو جاتی ہے، لہٰذا میرا یہ مطالعہ انھیں ایک خراج عقیدت بھی ہے۔ اختر اورینوی کے افسانے کو آج پڑھنا میرے نزدیک ایک تہذیبی عمل ہے، اسے نظر انداز کرنے کے سبب اختر اورینوی کی افسانہ نگاری کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکا۔ آج کی نئی تنقید کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس نے ادب کی قرأت کو تہذیبی عمل کا نام دیا ہے۔ امید کی جانی چاہیے کہ اس روشنی میں ماضی کے اہم تخلیقی متون کو ایک نئی زندگی ملے گی۔

اختر اورینوی کے افسانوں کو عام طور پر ترقی پسندی اور رومانیت کے خانوں میں رکھ کر دیکھا گیا۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے افسانے ان دو اصطلاحوں سے ایک رشتہ ضرور رکھتے ہیں، لیکن باذوق اور باشعور قاری کی نگاہ ان اصطلاحوں سے آگے بھی جانی چاہیے۔ ترقی پسندی اور رومانیت کوئی تخلیقی کمزوری نہیں ہے مگر ہمارے بعض نقادوں نے انھیں فنی کمزوری کی علامت کے طور پر پیش کیا اور ابھی یہ سلسلہ ختم نہیں ہوا ہے۔ ترقی پسندی اور رومانیت بھی تہذیبی زندگی سے الگ نہیں ہے۔ اختر اورینوی کی افسانہ نگاری کو ایک مخصوص افسانوی روایت کا حصہ قرار دیا گیا۔ وہ کلی طور پر غلط نہیں مگر کسی روایت سے تحریک پانے والا افسانہ، افسانہ نگار کی ذہانت اور تخلیقی بصیرت کا علامیہ بھی ہو سکتا ہے۔ وہ روایت میں رہ کر اپنے لیے کوئی منفرد راہ بھی تلاش کر سکتا ہے۔ آج ہی جدید افسانہ نگار بلراج مین را سے ملاقات ہوئی تو دوران گفتگو انھوں نے اختر اورینوی کے دو افسانے ''پس منظر'' اور ''کلیاں اور کانٹیں'' کا بطور خاص حوالہ دیا۔ وہ کہنے لگے یہ دونوں افسانے مجھے بہت پسند ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اختر اورینوی کے افسانہ نگاری کو ہمارا ادبی معاشرہ فراموش نہیں کر سکا، اگر آج بھی ان کے پانچ چھ افسانوں کا ذکر ادب کے مخصوص حلقوں میں آتا ہے تو اسے بطور افسانہ نگار اختر اورینوی کی کامیابی ہی کہی جائے گی۔ 2010ء میں ڈاکٹر انوار احمد کی کتاب ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'' شائع ہوئی ہے۔ اس میں بھی اختر اورینوی کی چند کہانیوں کو اردو کی اہم کہانیوں میں شامل کیا گیا ہے۔ اس وقت اختر اورینوی کی تمام افسانوی مجموعوں پر گفتگو کا موقع نہیں ہے، یوں بھی کئی اہم مضامین ان کی افسانہ نگاری پر مل جاتے ہیں۔ میں نے صرف تین افسانوں کو اپنے مطالعے اور تجزیے کا حصہ بنایا ہے۔ یہ تین افسانے کچھ اس طرح ہیں ''سمت''، ''پس منظر'' اور ''محشر''۔ میں نے شعوری طور پر کسی نقاد کی آرا کو یہاں شامل نہیں کیا ہے۔ ان افسانوں کے تجزیے میں صرف افسانوی متن کو سامنے رکھا ہے، لہٰذا اس تجزیے میں جو کچھ ہے وہ میرا اپنا ہے یہ اور

بات ہے کہ اس تجزیے سے کچھ اختلاف کے پہلو نکل سکتے ہیں۔

اختر اورینوی کے بارے میں تمام نقادوں نے لکھا ہے کہ انھیں کہانی لکھنے کا فن آتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے ''منظر پس منظر'' کا دیباچہ لکھا تھا، آخر میں وہ آل احمد سرور کی ایک رائے درج کر دیتے ہیں جس میں اختر اورینوی کے افسانہ نگاری کی تعریف کی گئی ہے۔ اپنے وقت کے تمام ترقی پسند اور غیر ترقی پسند نقادوں نے اختر اورینوی کے افسانوی فن کو اگر کسی حد تک قبول کیا تھا تو اس کا جواز کسی نظریے کے بجائے متن میں تلاش کرنا چاہیے، لیکن ہمارے بعض اہم نقادوں کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ متن سے زیادہ نظریے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار بھی مشکل ہے کہ جدیدیت کے دور عروج میں مجموعی طور پر اختر اورینوی کی افسانہ نگاری موضوع گفتگو نہیں بن سکی۔ جن لوگوں نے اختر اورینوی کے افسانوں کا سنجیدگی سے مطالعہ کیا ہے اور خصوصاً ان افسانوں کا جو ساٹھ اور ستر کے درمیان شائع ہوئے ان میں ایک ایسا اسلوب موجود ہے جو جدیدیت سے ایک رشتہ قائم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا افسانہ ''کلیاں اور کانٹیں''۔ یہ افسانہ ہاسپٹل کی زندگی سے متعلق ہے۔ اسے پڑھ کر بلراج مین را کے کئی کہانیاں یاد آ جاتی ہیں۔ اختر اورینوی کے یہاں پھر بھی وہ پیچیدگی نہیں ہے جس نے نئے افسانہ نگاروں کو پرانی نسل کے افسانہ نگاروں سے الگ کیا تھا اور نہ کرداروں کی وہ داخلی دنیا ہے جسے اندھیرے کا نام دیا گیا ہو۔ اختر اورینوی کے یہاں جو اندھیرا ہے وہ زندگی سے ٹوٹتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی اوجھی ہوئی شئے نہیں۔ اختر اورینوی کی کرداروں میں جہاں کہیں نفسیاتی الجھن دکھائی دیتی ہے، اسے دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار شعوری طور پر اس الجھن کو پیدا کرنا نہیں چاہتا بلکہ وہ ایک مخصوص فضا کی پیداوار معلوم ہوتی ہے۔

اختر اورینوی کی ایک کہانی ''سمنٹ'' ہے۔ اس کہانی میں راشدہ کے کردار کو جتنا نکھارا گیا ہے وہ ایک بڑی بات ہے۔ راشدہ شادی شدہ خاتون ہے اور اسے اپنا خاوند ہاشم اپنے مقابلے میں کمتر دکھائی دیتا ہے۔ کہانی کا ابتدائی حصہ راشدہ کی شخصیت کے تعارف پر مشتمل ہے۔ اسے پڑھ کر بہت آسانی سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اختر اورینوی نے اس کردار کو رومانوی فضا میں رکھ کر دیکھا ہے۔ راشدہ کا کردار ایک ایسے مسلم طبقہ کی خاتون کا کردار ہے جس میں خود کو سب سے الگ دیکھنے کا غرور پوشیدہ ہے، اسے گھریلو کام کے ساتھ ساتھ علمی اور سماجی مسائل میں بھی دلچسپی ہے۔ میں نے اختر اورینوی کے افسانے کی قرأت کو جس تہذیبی عمل کا نام دیا ہے اس کی کچھ ٹھوس بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں بار بار افسانے میں ان کی موجودگی کا احساس دلاتی ہیں۔

> ''گھروندے سے تو وہ کھیلا ہی کرتی تھی، گڑیا اور گڈے کا بیاہ رچانے سے بھی اسے خاصی دلچسپی تھی، گیت گانا اور جھولے جھولنا اس کے دو محبوب مشغلے تھے، گڑیا اور گڈے کا بیاہ رچاتے رچاتے وہ تصورات کی دنیا میں پہونچ کر اپنی بھی کئی خیالی شادیاں کر ڈالتی تھی۔ وہ دلہن بنتی، دلہا آتا اور پھر بہت سی باتیں سوچ لی جاتیں، اسی طرح وہ بہت دیر تک سوچتے سوچتے ہلکان ہو جاتی، تب وہ گڑیا کو اوڑھنی اوڑھانا، یا چابے کے پیکٹ والے جستہ کا زیور پہنانا چھوڑ کر کبھی جھولا جھولنے لگتی، گاہ کسی سے جا کر ناحق لڑنے لگ جاتی، اور لڑتے لڑتے رونے لگتی۔''

اب کسی خاتون کردار کی ایسی شخصیت نئے افسانے کے قاری کو متاثر نہیں کرتی، لیکن یہ کہہ کر اس کہانی کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ اب بچے گھروندے نہیں بناتے، انھیں جھولے پر جھولنے کے مواقع بھی میسر نہیں، گڈے اور گڑیا کی

یاد رہ جانے کی روایت بھی انھیں یاد نہیں، لیکن ان میں ایک زندگی تھی اور اس پر کبھی زوال نہیں آ سکتا۔ لہٰذا جب کبھی اختر اور رینوی کی یہ کہانی پڑھی جائے گی تو ایک زندگی یاد آئے گی۔ لیکن یہ بھی دیکھیے کہ راشدہ کا کردار بہت سادہ اور معصوم نہیں ہے۔ اس کے خیال پرستی کے ساتھ افسانہ نگار داخلی الجھنوں کو دو جملوں میں بیان کر کے کہانی کو ایک دوسری جہت عطا کر دیتا ہے۔

''اسی طرح وہ بہت دیر تک سوچتے سوچتے ہلکان ہو جاتی، تب وہ گڑیا کو اوڑھنی اوڑھانا یا چاۓ کے پیکٹ والے جستے کا زیور پہنانا چھوڑ کر کبھی جھولا جھولنے لگتی۔ گاہ کسی سے جا کر ناحق لڑنے لگ جاتی اور لڑتے لڑتے رونے لگتی۔''

افسانے کے ابتدائی حصہ میں افسانہ نگار راشدہ کی داخلی پریشانی کا ذکر کرتے ہوئے کہانی کو مزید دلچسپ بنا دیتا ہے۔

''وہ اپنے ذوق جمال میں اتنی ڈوبی ہوئی تھی کہ اس کو اپنی ناک کے چھوٹی ہونے اور ستواں نہ ہونے کی کڑھن تھی۔ اس کا قد بونا سا تھا مگر جب اسے شبہ سا ہوتا کہ کوئی اسے پست قد سمجھ سکتا ہے تو وہ پہروں کمرہ بند کر کے روتی رہتی۔''

راشدہ چنچل شوخ ہونے کے ساتھ ساتھ علم و ادب کا اچھا ذوق بھی رکھتی ہے۔ افسانہ میں ایک رسالہ ''مصور'' کا ذکر ہے جس کا ایک ورق راشدہ کے لیے بہت حیرتناک اور پریشان کن بن جاتا ہے۔ مصور کے ایک ورق نے افسانے کو دلچسپ بنا دیا ہے وہ بار بار قصہ کو پڑھتی ہے اور اسے یقین آ جاتا ہے کہ وہ قصے کے انجام تک پہنچ جائے گی۔ اس کی حیرت کا سبب یہ ہے کہ اس رسالے کے قصے اور اس کے بچپن کی کہانی میں بڑی مماثلت ہے۔ وہ سوچتی ایسا کیسے ممکن ہے۔ وہ بے چینی کے عالم میں بار بار پان دان کی طرف ہاتھ بڑھاتی ہے۔ بازار سے سونف اور الائچی منگواتی ہے، سر چکرانے لگتا ہے، وہ متلی سے بھی پریشان ہے۔ مصور کا ایک صفحہ اترا ہوا اور پھٹا ہے۔ اس ورق کا ذکر افسانے میں کئی بار آیا ہے۔

''اور ہر بار اس مغالطہ میں رہی کہ وہ پڑھتی ہی چلی جائے گی اور قصے کا انجام اسے معلوم ہو جائے گا۔ پر لاحاصل، کہانی ادھوری ہی رہی، ورق کا پھٹا ہوا حصہ جڑ نہ سکا، اسے زور سے ابکائی آئی۔''

اختر اور رینوی نے وقفہ وقفہ سے ماضی کی سیر کا موقع فراہم کیا ہے۔ وہ اچانک حال میں آ جاتی ہے اور کہانی فطری طور پر ماضی سے وابستہ بھی رہتی ہے اور الگ بھی۔ اس نے شادی اور شوہر کا جو خواب دیکھا تھا، وہ خواب ہر لڑکی دیکھتی ہے، اگر صرف بات اتنی ہی ہوتی تو کہانی اور راشدہ کے کردار میں اتنی دلچسپی کے عناصر پیدا نہ ہوتے۔ راشدہ کی شادی کا خیال اس کے گھر والوں کو اس وقت زیادہ پریشان کرتا ہے جب وہ رحیلہ آپا کے انداز میں اپنے دلہا بھائی کو ایک خط میں سرتاج لکھ دیتی ہے۔ بہر حال وہ بار بار اپنی ماں کو یاد کرتی ہے کہ اس نے آخر ہاشم جیسے شخص سے اس کی شادی کیوں کر دی۔ متلی کا بار بار آنا جس بات کی علامت ہے وہ اس سے پریشان ہے۔ اس کا نوکر ملگو چولھے پر پتھر کا کوئلہ سلگاتا ہے، اس کے دھوئیں میں پورا گھر ڈوب جاتا ہے۔ ہاشم راشدہ کو گھر پر اپنے افسر کے آنے کی خبر دیتا ہے۔ راشدہ تمام شکایات کے باوجود مہمان کے انتظامات میں لگ جاتی ہے۔ یہاں افسانہ نگار راشدہ کے کردار کو ایک اور طرح سے تراشتا ہے۔ راشدہ مہمانوں کا اس لیے استقبال کر رہی ہے کہ وہ مہمان ہیں اس میں ہاشم کے تعلق کا کوئی لحاظ نہیں۔ وہ جس طرح پورے گھر کی صفائی

کرتی ہے اس سے گھر کی پرانی تہذیب سامنے آجاتی ہے۔ خانہ داری اور آرائش کو افسانہ نگار نے راشدہ کے کردار سے کچھ یوں وابستہ کردیا ہے۔ ''اس میں اس کی شخصیت اور ذوق کے مطالبات کی تسکین ہوتی تھی'' گھر میں چادر اور غلاف بھی اس کے معیار کے مطابق نہیں ہے۔ وہ ہاشم پر برس پڑتی ہے۔ رفتہ رفتہ ہاشم راشدہ سے کچھ زیادہ قربت کا احساس کرنے لگتا ہے اور اس کی وجہ راشدہ کے پیٹ میں پلنے والا اس کا بچہ ہے۔ یہاں تک کہانی کا عنوان سمنٹ کہانی سے بے تعلق سا معلوم ہوتا ہے، مگر اچانک کہانی سمنٹ کی طرف مڑ جاتی ہے۔

''ایک دن عجیب سی بات ہوئی۔ باورچی خانہ کا فرش کوئلہ کوٹتے کوٹتے تڑخ کر ٹوٹ گیا تھا اور پھر چند دوسرے حصوں کی مرمت کی ضرورت تھی، مستری بلایا گیا۔ دوپہر کے وقت کھانے کو وہ گھر چلا گیا۔ ایک لوہے کی کڑاہی میں وہ سمینٹ گھول کر رکھ گیا تھا۔ اسے دیکھ کر یک بیک راشدہ کو خواہش ہوئی کہ گھولا ہوا سمینٹ چاٹ جائے، یوں تو وہ کوئلے کی راکھ، دیوار کے پلاسٹر کے ٹکڑے، اور دریا کے کنارے کی گوری مٹی کھایا ہی کرتی تھی، سیمنٹ چاٹنے کی تیز خواہش کو وہ روک نہ سکی۔ وہ اٹھ کر کڑاہی کے پاس گئی، اور بہت سا لیس دار گاڑھا سیمنٹ یوں چاٹ گئی جیسے لذیذ فرنی کھا رہی ہو، کھانے کو تو وہ کھا گئی، مگر شام تک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اور کچھ دنوں کے بعد اسے ایک وہم پیدا ہو گیا۔ وقت تیزی سے گذر رہا تھا اور وہ دوہری ہوتی جاتی تھی۔ اسے ایسا محسوس ہوتا کہ کسی نے کلیجے پر سل رکھ دی تھی۔ دم گھٹا گھٹا رہتا۔ اور اب تو اس کے پیٹ میں پھڑکن نے بڑھتے بڑھتے خلفشار کی حالت اختیار کر لی تھی۔ ہر اندرونی جنبش کے ساتھ جی سنسنا اٹھتا اور کبھی ابکائی آنے لگتی، ایک دو ہفتوں کے بعد جنبش بند ہو گئی۔''

سیمنٹ کے تعلق سے راشدہ جو سوچتی وہ بہت فطری ہے۔ سیمنٹ کا جمنے کے بعد پتھر بن جانا ایک عام سا مشاہدہ ہے۔ اسی کیفیت میں وہ اپنے بھائی کو بلاتی ہے اور میکے کے لیے روانہ ہو جاتی ہے۔ ہاشم بھی راشدہ کو پہلے سے زیادہ چاہتا ہے۔ کہانی کا اختتام جس اقتباس پر ہوا ہے وہ اختر اور ینوی کے تخلیقی ذہن کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔

''گاڑی آہستہ آہستہ رینگ رہی تھی۔ ہاشم ٹک لگائے راشدہ کو دیکھ رہا تھا اور راشدہ سے بہت آگے، ٹرین کا چلنا اس کے لیے جراحت کی چھری کا چلنا تھا۔ اس کے دل کے ٹکڑے ہو رہے تھے۔ اس کی روح پرواز کر کے راشدہ کے ہمراہ جانے کی تمنا میں پھڑ پھڑا رہی تھی۔ راشدہ نے محسوس کیا کہ ہاشم کی شخصیت اس کے ساتھ مضبوطی سے چسپاں ہے—اور اس نے دیکھا کہ اس کے آنسوؤں کے ہالے میں ایک ننھا سا فرشتہ دریچہ سے باہر ہاشم کی طرف اپنے ہاتھ پھیلا رہا ہے۔''

اختر اور ینوی کی ایک کہانی ''پس منظر'' ہے، جس میں دو تہذیبوں کے درمیان شاکرہ کی کشمکش اور باغیانہ روش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ناقدین نے اختر اور ینوی کے دو نسوانی کردار راشدہ اور شاکرہ کا بطور خاص ذکر کیا ہے۔ ''سیمنٹ'' کی راشدہ اور ''پس منظر'' کی شاکرہ میں مماثلت تلاش کی جاسکتی ہے مگر شاکرہ جس ماحول میں پرورش پا کر جوان ہوتی ہے وہ راشدہ کو نہیں ملا ہے۔ راشدہ کی الجھنوں کا اصل سبب خود کو سب سے الگ دیکھنے کا رویہ ہے۔ ''پس منظر'' میں شاکرہ کو ایک ایسی لڑکی کی صورت میں دکھایا گیا ہے جو اپنی والدہ اور خالہ کی اخلاقیات سے پریشان اور خوفزدہ ہے۔ کنواری لڑکیوں کو گھر میں کس طرح رہنا چاہیے، کیسے کپڑے پہننے چاہئیں، گفتگو کا کیا انداز ہو۔ یہ باتیں بار بار اس کی خالہ اپنی ماں یعنی شاکرہ کی

والدہ سے کہتی رہتی ہیں۔ افسانہ نگار اس پوری فضا کو ایک جملہ میں کچھ یوں پیش کرتا ہے جیسے جیل کے خطرناک قیدی یا پاگل خانے کے تشدد پسند مریض۔ ان خواتین نے شادی شدہ لڑکیوں کے لیے دوسرا معیار قائم کر رکھا تھا جس میں کچھ آزادیاں تھیں۔ راشدہ کی دو بڑی بہنیں تنویر اور پروین کی زیبائش کے سامان کو وہ بہت پسندیدگی کی نظر سے دیکھتی ہے اور ان کی باتوں کو بڑی توجہ سے سنتی ہے۔ ان دونوں بہنوں اور اس کے بھائی ناصر میں علم و ادب کا اچھا ذوق بھی ہے۔ شاکرہ اپنی خالہ کو طرح طرح سے طنز کا نشانہ بناتی ہے۔ اخلاقیات کے نام پر گھر کی فضا کو ماتمی فضا میں تبدیل کئے جانے کا اسے شدید غم ہے۔ شاکرہ ان وجوہات پر کچھ نہ کچھ غور کرتی ہے کہ آخر اس کی خالہ کیوں اپنے گھر کو چھوڑ کر اپنی بہن کے یہاں رہنا چاہتی ہے۔ وہ یہ بھی کہتی ہے کہ میری خالہ کے شوہر نے ایک رنڈی رکھ لی تھی اسی لیے وہ گھر سے غائب رہتی ہیں۔ اس واقعہ کو اور شاکرہ کے بیان کو افسانہ نگار نے بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہاں شاکرہ کی خالہ کا کردار کچھ اس طرح سامنے آتا ہے جیسے کوئی اپنی محبت سے کسی صحت مند رشتہ دار کو معذور بنا کر اس کی ضرورت بن جائے۔ یہ دونوں بہنیں آپس میں کچھ اس طرح باتیں کرتی ہیں پھر کسی تیسرے شخص سے کچھ مشورے کی ضرورت ہی نہیں۔ افسانہ نگار نے ایک نوجوان لڑکی کی اوڑھنی کو بہت خوبصورت انداز میں الجھاوے کا استعارہ بنا دیا ہے۔

''اتنی بڑی ہوگئی اور اوڑھنی گلے میں لپیٹے پھرتی ہے۔ ادھر آ۔ اسے یوں اوڑھتے ہیں، کمبخت اتنا بھی سلیقہ نہیں تجھے۔''

افسانہ نگار شاکرہ کی بڑھتی عمر کی جذباتی اور نفسیاتی مسائل کو کسی نظریے کے جبر سے مغلوب ہو کر سمجھنے کی کوشش نہیں کرتا۔

''وہ اب تک چھوٹے چھوٹے بچوں کے ساتھ کھیلتی رہتی تھی مگر اب وہ جوان لڑکیوں کی صحبت پسند کرنے لگی شاید وہ ان کے مطالعے سے اپنا راز معلوم کرنا چاہتی تھی۔ اس کی دو بہنیں ہنوز کنواری تھیں، ایک اکیس سال کی اور دوسری انیس کی۔ شاکرہ کو بھی ایک جستجو سی رہنے لگی کہ وہ کیا باتیں کرتی ہیں۔''

بہر حال شاکرہ کی عمر جب چودہ سال کی تھی، دونوں بہنوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ شادی کے مختلف مراحل میں سن رسیدہ عورتوں کا جمع ہو کر آپس میں باتیں کرنا یہ سب کچھ شاکرہ کے لیے نیا تجربہ تھا۔

''ان دنوں شاکرہ پر کچھ راز منکشف ہوئے۔ کنوارپنے اور جوانی کے راز۔ شادی کے گھر میں عمر رسیدہ عورتیں بھی ماضی کی رنگینیاں بیان کر کے کچھ دیر کے لیے سرشار ہو لیتی ہیں اور نئی شادی شدہ لڑکیاں کنواریوں کو چھیڑ چھیڑ کر راہ و رسم میں منزل سے آگاہ کر جاتی ہیں۔ شاکرہ پر بھی رنگین انکشافات ہوئے، مگر غیر واضح طور پر۔''

شاکرہ اپنے بارے میں طرح طرح سے سوچتی ہے۔ آئینے کے سامنے کھڑی ہو کر بال، مانگ اور چہرے کا جائزہ لیتی ہے۔ اسے دوسروں کی خوبصورتی بھی یاد آتی ہے۔ اختر اورینوی نے شاکرہ کی نفسیات کو جس طرح گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے وہ نفسیاتی مطالعے کی ایک روشن مثال ہے۔ اختر اورینوی کہانی کے سیدھے سادے بہاؤ کے درمیان کچھ ایسے موڑ لے آتے ہیں جن سے کہانی ٹیڑھی میڑھی راہ اختیار کر لیتی ہے۔ ناصر ایک غریب لڑکا ہے، جو شاکرہ کے گھر میں رہتا ہے۔ ناصر سے شاکرہ کو نفرت سی ہے، لیکن اب وہ رفتہ رفتہ اسے اچھا لگنے لگا۔ ناصر شاکرہ کے بھائی کے پاس سے کتابیں لا کر شاکرہ کو دے دیا کرتا تھا۔ شاکرہ ناصر کے اس عمل سے بہت متاثر ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ وہ ناصر کو خود سے قریب محسوس کرنے لگی۔

شاکرہ کی بے کیف زندگی میں ناصر کا وجود رنگ بھرنے لگتا ہے۔ یہاں اختر اور بینوی نے خرگوش، بلی اور ناصر کی تثلیث قائم کر کے کہانی کو دلچسپ بنا دیا ہے۔

شاکرہ نے ایک بلی اور چند خرگوش پال رکھے تھے۔ ان کی دیکھ ریکھ بھی ناصر کے سپرد تھی۔ بلی اور خرگوش اور ناصر شاکرہ کی جذباتی زندگی میں دن بدن زیادہ اہمیت حاصل کرنے لگے۔ ناصر ایک معمولی سا لڑکا ہے۔ شاکرہ اسے ابتدا میں بیوقوف سالڑکا کہہ چکی ہے لیکن اب وہ اس کی تمنا کرتی ہے کہ کاش ناصر کی آنکھوں میں زندگی کے آثار ہوتے۔ ''جیسے خرگوش کی سرخ یا بلی کی ہوشیار چمکتی ہوئی آنکھوں میں تھے'' ناصر ایک بچہ تھا لیکن اس کی بڑھتی ہوئی عمر کو دیکھ کر گھر کے لوگ آزادانہ شاکرہ سے ملنا پسند نہیں کرتے۔ ناصر شاکرہ کے لیے اس لیے اہم تھا کہ وہ اس کے بھائی کے الماری سے کتاب نکال کر اس تک پہنچاتا ہے۔ شاکرہ کو اپنی خوبصورتی اور ذہانت کا احساس تو تھا مگر وہ بعض اوقات کچھ مشکوک ہو جاتی ہے۔ ایک دن آئینے کے سامنے وہ خود کلامیاں کرتی ہے۔ یہ خود کلامیاں دراصل شاکرہ کی جذباتی الجھنیں ہیں۔ ناصر کا کردار رفتہ رفتہ کہانی کو ایک نئی جہت سے ہمکنار کرتا جاتا ہے۔ ایک بیوقوف اور کم رو لڑکا شاکرہ کی زندگی کے لیے اہم ہو جاتا ہے۔ شاکرہ ناصر کے بارے میں جس طرح سوچتی ہے اور اب ناصر شاکرہ کو جس نظر سے دیکھتا ہے وہ غیر فطری نہیں ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ افسانہ نگار ان کرداروں پر جذباتیت کو حاوی نہیں ہونے دیتا۔ محبت کی ایک عام اور فطری سطح سے یہ کہانی بلند نہیں ہوتی۔ افسانہ نگار کا فن یہ ہے کہ وہ ناصر جیسے خاموش طبع اور سادہ مزاج لڑکے کی زندگی میں نئی سرسراہٹوں کا سبب شاکرہ کے کردار کو قرار دیتا ہے۔ اس میں یہ بات بھی پوشیدہ ہے کہ اخلاقی پابندیوں کے سبب شاکرہ ناصر کے علاوہ کسی اور لڑکے کا انتخاب نہیں کر سکتی۔ شاکرہ کے بھائی فرحت کی کتابیں اور رسالے میں شاکرہ اور ناصر کو ایک دوسرے سے قریب کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ کہانی اپنے اختتام کی طرف رواں ہے بالآخر پرچہ ہی ناصر اور شاکرہ کو پہلی مرتبہ ایک نئی قربت کا احساس کراتا ہے۔

> ''ناصر پرچے لینے کے لیے آگے بڑھا۔ شاکرہ نے پرچوں کو پیچھے ہٹا لیا۔ ناصر پرچوں پر جھپٹا۔ شاکرہ نے انہیں اپنے گریبان میں دبا لیا۔ میں نہیں دوں گی۔ میں نہیں دوں گی لوتو جانوں۔ شاکرہ نے ہنستے ہنستے ناصر کا ہاتھ پکڑ لیا۔ گھبرایا ہوا ناصر جلد پرچے حاصل کرنا چاہتا تھا۔ ورنہ فرحت بھائی اس کی ہڈیاں توڑ دیں گے۔ شاکرہ کھلکھلا کر ہنسی اور ناصر کے ہاتھ کو اس نے پرچوں سمیٹ اپنے قریب تر چمٹا لیا۔ پرچے کشاکش میں نیچے گر پڑے مگر ناصر کا ہاتھ ہنوز گرفت میں تھا۔''

ماں آواز دیتی ہے۔ شاکرہ شاکرہ یہاں یہاں آؤ، خود کو وہ نارمل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ شاکرہ کی ہنسی کو ماں نے سن لیا تھا۔ ان کے اعتراض پر شاکرہ جو جواب دیتی ہے وہ کمال کا ہے۔ ''میں راہ نجات پڑھ رہی تھی، اماں جان خرگوش کے بچے میز پر چڑھنے کی کوشش میں گر گر پڑتے تھے۔ مجھے ہنسی آ گئی۔'' اس کہانی میں شاکرہ کی خالہ نے ایک ایسی مشرقی خاتون کا کردار ادا کیا ہے، جو اصولوں کے معاملے میں (یا نام نہاد اصول) بہت سخت ہے۔ اس کی سختی نے شاکرہ کے دل و دماغ منفی اثر ڈالا ہے۔ اگر وہ بات بات پر اس کی ماں کو شاکرہ کی شکایت نہ کرتی اور اس طرح تنقید کا نشانہ نہ بناتی تو شاکرہ ان اصولوں کے معاملے میں اس قدر خائف نہ ہوتی۔ خالہ کہانی کی ابتدا میں رنگ بھرنے کے بعد کہانی کے اختتام پر ایک مرتبہ پھر آتی ہے۔ شاکرہ سے اس کی خالہ کو یہ شکایت تھی کہ وہ باورچی خانہ نہیں جاتی۔ گھر کے کام کاج میں دلچسپی نہیں لیتی۔ کہانی کے اس

موڑ پر شاکرہ کی والدہ شاکرہ سے کہتی ہے کہ

''اچھا ذرا کی ذرا خالہ بی کے لیے فرنی تو پکا لو.... جی اچھا اماں جان'' کہتی ہوئی شاکرہ باورچی خانہ کو نہایت مودبانہ طور پر چل دی۔

خالہ بی کی آواز آئی:

''بہن ماشاء اللہ تمہاری لڑکیاں باحیا باتمیز ہیں''

''محشر'' ایک ایسی کہانی ہے۔جس میں اختر اور رینوی نے اپنی دوسری کہانیوں کے کردار اور قصے کو بڑی فنی مہارت کے ساتھ یکجا کیا ہے۔ان کرداروں اور قصے کو یہاں یکجا کر کے ایک نئی کہانی بنانے کا جواز کیا ہے؟ اس سوال کا جواب ''محشر'' کی قرأت سے ہی ممکن ہے۔جس قاری کی نظر میں ''محشر'' کے علاوہ اختر اور رینوی کی دوسری کہانیاں نہیں ہے وہ آزادانہ طور پر اس کہانی سے معنی اور مفہوم برامد کرسکتا ہے اور سب سے بہتر صورت یہ ہے کہ محشر کو محشر ہی کے حوالے سے پڑھا جائے، لیکن یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ آخر ایک افسانہ نگار اپنے چند کرداروں اور اقتباسات کو فراموش نہیں کرسکا اور انھیں یکجا کر کے ان میں وحدت قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔کمال فن یہ ہے کہ محشر کے ساتھ یہ تمام کردار اور قصے کسی اور کہانی کی یاد نہیں دلاتے۔محشر دراصل ایک تخلیقی فن کار کی فطری بے چینی کی کہانی ہے۔فن کار کو کوئی نام نہیں دیا گیا ہے۔وہ فنکار ہی سے سامنے آتا ہے۔کہانی کی فضا پراسرار نہیں مگر ایک فن کار کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کو بہت خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔فن کار دنیا بھر کے لٹریچر کو پڑھتا ہے، خود بھی کہانیاں لکھتا ہے لیکن زندگی اور کائنات کے بارے میں اس کی الجھنیں ختم نہیں ہوتیں۔کہانی کا پہلا اقتباس ہی فنکار کی داخلی الجھنوں کا پتہ دیتا ہے۔

> ''بلاوجہ طبیعت اداس نہیں تھی، زندگی کی کون سی کل سیدھی تھی اور احساس تو سب سے بڑی اذیت ہے۔فنکار اپنی ذکاوت احساس سے نالاں تھا لوگ کہتے تھے کہ وہ جذباتی ہے۔ہاں گداز دل بھی بری بلا ہے۔اچھائی سے محبت مصیبت ہے۔برائی سے نفرت رحمت ہے۔جذباتی آدمی محبت اور نفرت کے نور و نار میں تپتا رہتا ہے۔.............وہ دن بھر کتابیں پڑھتا رہا اور سوچتا رہا کوئی ایک کتاب ڈھنگ سے نہیں پڑھ رہا تھا، بس کتابوں کو الٹ پلٹ رہا تھا، چند صفحے اس نے پڑھے چند اس کے، ٹالسٹائی کے ناول، کسی ہیری جیمز اور مادام کے''

یہ تمہید کہانی کی تمہید ہی نہیں بلکہ اس کا نقطۂ عروج بھی ہے جب کسی حساس شخص کو ان اذیتوں سے نجات کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا تو وہ خود کو طرح طرح سے سمجھاتا ہے مگر اس کی یہ کوشش بھی ناکام ثابت ہوتی ہے۔احساس سب سے بڑی اذیت ہے، جذباتیت بھی ٹھیک نہیں، گداز دل بھی بلا ہے، اچھائی سے محبت کرنا مصیبت کو مول لینا ہے۔یہ باتیں آج بھی نئی معلوم ہوتی ہیں۔ان باتوں میں فن کے داخلی الجھنوں کے ساتھ ساتھ زمانے کا آشوب بھی پوشیدہ ہے۔''جذباتی آدمی محبت اور نفرت کے نور و نار میں تپتا رہتا ہے۔'' اس جملہ میں زندگی کی ایک تلخ اور دائمی کہانی سمٹ آئی ہے۔اسے پھیلا کر صفحات کے صفحات سیاہ کئے جاسکتے ہیں۔فنکار کی شخصی الجھنوں کا اس سے بہتر اظہار ممکن نہیں۔اس کے بعد فنکار کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ بہت غیر معمولی تو نہیں مگر ایسے جملے در آئے ہیں جس سے فنکار کی کہانی بہت دلچسپ بن جاتی ہے۔اسے پڑھ کر بلراج مین را کی کئی کہانیاں یاد آجاتی ہیں۔مین را کے کردار بھی منتشر کیفیات میں زندہ رہتے ہیں اور کبھی ان کیفیات کے زیر اثر خود

کشی کر لیتے ہیں۔ اختر اور ینوی کے یہاں کرداروں کی خودکشی کی کوئی منطق نہیں ہے۔ مگر اختر اور ینوی اور مین را کے یہاں مماثلت کی ایک صورت ''محشر'' کی اس اقتباس میں دیکھی جا سکتی ہے۔

''فنکار اٹھ بیٹھا، سگریٹ جلائی اور بستر پر بیٹھا بیٹھا دھوئیں کی مرغولے بناتا رہا۔ ایک شیلف سے فانی کی باقیات نکالی اور پڑھنے لگا۔ خواب ہے دیوانے کا، بوئے دامن بہار میں ہے، ر لکے نے تو نوحے لکھے تھے، ہم سبھوں کو صرف نوحے لکھنے چاہئے، صرف مرثیے، ہے ہے علی اصغر۔ آسماں راحق بود اگر خوں ببارز میں، فنکار اپنے کمرے میں ٹہلنے لگا....... غم کا تیکھا پن نہیں ہلکا پن ہے۔ اس نے دریچے کھول دیے پتہ چلا، شام ہو چکی ہے۔ مگر وہ باہر نہ نکلا، بجلی کی روشنی گل کر دی، اب وہ پڑھنا نہیں چاہتا تھا، شام کے دھند ھلکے میں بیٹھا سوچتا رہا۔ بے ربط جالوں سے الجھے ہوئے جالے۔''

اختر اور ینوی نے ستر کی دہائی میں اسے قلمبند کیا تھا۔ اور اردو کہانیاں رفتہ رفتہ اسلوب کی سطح پر ترقی پسند افسانوں سے مختلف ہونے لگی تھی۔ اختر اور ینوی کے یہاں یہ تبدیلی ممکن ہے ایک رجحان کی شکل میں آئی ہو مگر اسے ایک خوشگوار تبدیلی کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ کہانی میں انتشار کی کیفیت پیدا کرنا مجموعی طور پر اختر اور ینوی کی نسل کے افسانہ نگاروں کا تخلیقی مسئلہ نہیں تھا۔ اختر اور ینوی نے خود کو کسی رجحان کے حوالے تو نہیں کیا لیکن جو چیز ان کی تخلیقی حسیت سے قریب تھی وہ ان کے افسانے میں در آئی۔ اسی لیے ان کے یہاں یہ کیفیات اوڑھی ہوئی معلوم نہیں ہوتی۔ کہانی میں ایک موڑ ایسا بھی آتا ہے جب فنکار کو اپنی تخلیقات زیادہ اہم معلوم ہوتی ہیں۔

''فنکار نے روشنی جلائی اور پھر بستر پر لیٹ گیا، ہم وحشی ہیں، ہم تو نہایت مہذب ہیں۔ نہایت مہذب، نہیں، اپنے دکھ مجھے دے دو، موزیل کی ہتک نہ کرو، زندگی کو موتری نہ بناؤ، کالی شلوار، ٹیڑھی لکیر، اتنے سارے کردار، واقعات، خالق مخلوق، فنکار اور اس کا فن۔ فنکار نے ساری کتابیں بند کر دیں اور اپنے افسانوں کے مجموعے پہلی بار پڑھنے کے لیے کھولے۔ اسے اپنی تخلیقات سے زیادہ اچانک کشش محسوس ہوئی، وہ نہ جانے کب تک انھیں پڑھتا رہا اور اسی عالم میں شاید سو گیا۔ شاید جاگ گیا۔''

اس اقتباس کے ساتھ کہانی کا نصف حصہ مکمل ہو جاتا ہے۔ فنکار اپنی تخلیقات کو پڑھتے ہوئے سو جاتا ہے۔ عالم خواب میں وہ خود سے ہم کلامیاں کرتا ہے، خالق کائنات نے لفظ کن سے دنیا کو پیدا کیا، یہ فنکار بھی خود کو خالق کہتا ہے، افسانہ نگار فنکار کے اس احساس کو جس اسلوب میں پیش کرتا ہے اس سے فنکار کا تخلیقی جلوہ ہماری نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔ یہاں اختر اور ینوی نے اپنی کئی کہانیوں کا نام اور ناول حسرت تعمیر کا ذکر بھی کیا ہے۔ یہ تمام تخلیقات پہلی مرتبہ اپنے خالق کے سامنے رقص کر رہی ہیں۔ اسی رقص کے عالم میں ان تخلیقات کا تخلیقی بھید بھی کھلتا نظر آتا ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ کسی افسانہ نگار نے اپنی تخلیقات کو اپنے ہی حضور اس طرح رقص کے عالم میں پیش کیا ہو۔

''اس کے ذہن کی کئی کہانیاں بھی جاگ اٹھی تھیں۔ ساری شخصیتیں بیدار ہو گئی تھیں۔ منظر پس منظر جاگ چکے تھے۔ اس کی تخلیق کی بوقلمونی انگڑائیاں لے رہی تھیں۔ زندگی کے سارے رخ حقیقت کا رخ دھار چکے تھے، اس کی کلیاں اور کانٹے، اس کی تعمیر اور شکست، سیمنٹ اور ڈائنامٹ، حیات کی روشن راہیں اور پیچیدگیاں اور بال جبریل مرتعش تھے۔ سپنوں کے دلیش، جیتی جاگتی تاریخ بن گئے، عدم معدوم تھا اور وجود حشر

ساماں۔"

افسانہ نگار کن احساسات کے تحت ان کہانیوں اور کرداروں کو مختلف اوقات میں جنم دیا تھا، اس سلسلے میں حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ خود افسانہ نگار کو بھی کچھ یقین کے ساتھ کہنا مشکل ہے۔ کب کون سی کہانی کس کردار کا روپ دھار کر فن میں ڈھل گئی اور ایک نئی کہانی میں تبدیل ہوگئی۔ یہ مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو ہے۔ لیکن منطقی طور پر کوئی فیصلہ صادر نہیں کیا جاسکتا۔ اختر اور رینوی نے تخلیقی سطح پر ان مسائل کو جس طرح سمجھا اور محسوس کیا ہے۔ وہ خود ایک کہانی کا تخلیقی مسئلہ ہے۔ لہٰذا مسائل حل نہیں ہوتے بلکہ کچھ نئے مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ بس ایک بات یہ کہی جاسکتا ہے کہ اختر اور رینوی اپنی تمام کتابوں، کرداروں اور کہانیوں کو جس شدت احساس کے ساتھ "محشر" میں جمع کیا ہے اس کی مثال اردو کہانی میں مشکل ہی سے ملے گی۔ کچھ عجب نہیں کہ افسانہ نگار کسی ایسی ہیئت کی تلاش میں ہو جسے وہ پہلی مرتبہ انھیں یکجا کر کے ان کے درمیان وحدت قائم کر سکے۔ یہ کہانیاں مختلف موضوعات و مسائل سے تعلق رکھنے کے باوجود کبھی بھی فنکار کی داخلی الجھنوں سے الگ نہیں ہوسکی۔ کچھ دیگر کردار بھی فنکار کے سامنے آکر اپنی بپتا سناتے ہیں۔

"ایک پلے کے بھونکنے کی آواز نے فنکار کی توجہ اپنی جانب منعطف کرائی، ایک بھکارن پلے کی پاس پہنچی۔ اسے اپنے میلے آنچل کی پوٹری سے نکال کر ہڈیاں اور سوکھی روٹیوں کے ٹکڑے کھلاتی رہی۔ جب بھکارن پلے کو کھلا چکی تو وہ خود کچھ روٹی کے کنارے کھائے اور اس کے بعد پلے کو کھونٹی سے کھول کر گود میں لے لیا اور بچھی پیال پر جا کر اسے پہلو میں لیے لیٹ گئی۔ بکھارن کچھ لوریاں بھی گاتی جا رہی تھی...... جینے کے سہارے، بھکارن اپنے خالق سے ہم کلام ہوئی لوریاں نہیں گھٹے ہوئے نالے ہیں جنھیں تو ناحق نغمہ بنوانے کی کوشش کر رہا ہے......... اور پلے نے شکوہ کیا، پلہ ہی بنایا تھا تو مجھے ایک بھکارن کا پالتو نہ بنایا ہوتا۔"

خالق کے سامنے بھکارن اور پلے کی فریاد نام نہاد ترقی پسندی کا علامیہ نہیں کہتے پر کئی اہم تخلیقات سامنے آچکی ہیں۔ یہاں جس طرح اچانک کتے کے بھونکنے کی آواز آتی ہے۔ اسے گریز کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ بھکارن روٹیاں کھلاتی ہے، اس کے پہلو میں لیٹ جاتی ہے، بھکارن کا کتے سے یہ پیار اس وقت احتجاج کی صورت اختیار کر لیتا ہے جب وہ لوریوں کو گھٹے ہوئے نالے کا نام دیتی ہے۔ گھٹے ہوئے نالے اگر نغمہ بن جاتے ہیں تو اس میں حرج ہی کیا ہے۔ مگر بات صرف اتنی نہیں۔ سوال یہ ہے کہ گھٹے ہوئے نالوں کو کوئی نغمہ کیوں بنا رہا ہے۔ فیض نے کہا تھا

اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں
دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں

پلے کا شکوہ بھی نہایت معنی خیز ہے۔ پلے کی شکایت کے بعد کہانی پس منظر کے چار کردار بلی، خرگوش، ناصر، اور شاکرہ کا ذکر آتا ہے۔ پھر کہانی شکور دادا اور کلیاں اور کانٹے کے اقتباسات آتے ہیں۔ اس میں ایک ایسا اقتباس بھی ہے جس کا تعلق جھارکھنڈ کے آدی باسیوں سے ہے۔ آج جھارکھنڈ ایک مستقل صوبہ ہے۔ اختر اور رینوی نے بہت پہلے جھارکھنڈ کی آدی باسیوں کو ایک آواز، ایک پہچان دینے کی کوشش کی تھی۔

"اچانک فنکار کے کف دست پر تاریک رات چھا گئی اور بوس محبوب کے سامنے ایک سیاہ گداز جسم اپنی فطری صحرائی صحت مندی کی مہک لیے چمکا...... آدی باسی لڑکی بولی ایک یہ زندگی بھی کوئی زندگی ہے اور ایک شہر

قیامت برپا ہوا، چاروں طرف آدی باسی چہرے ابھرے، نکاٹیر کی اور انگنت آدی باسی مزدور اور کسان یہ سب کردار اپنی تیر کمال لیے فنکار کے سینے کی طرف دوڑے اور جھار کھنڈی بولیوں میں چیخ چیخ کر بولنے لگے۔ فنکار اپنی دنیائے تخلیق میں تم نے آدی باسیوں کو جگہ کیوں نہ دی۔''

اس کہانی میں جو مسائل سامنے آئے ہیں انھیں ملک اور سرحد میں تقسیم کر کے دیکھنا مشکل ہے۔ ان کا تعلق زندگی کی افاقیت سے ہے لیکن مندرجہ بالا اقتباس ایک مخصوص علاقہ کی زندگی کو سامنے لاتا ہے۔ اختر اور ینوی نے ایک علاقائی سچائی کو جس طرح اس کہانی میں پیش کیا ہے، اس سے آج کی مابعد جدید تنقید کو تقویت ملتی ہے۔ ان شکایات کے بعد فنکار اپنے کرداروں کو خطاب کرتا ہے۔ اس کا لحظہ گفتگو کا نہیں بلکہ خطابیہ ہے۔ وہ اپنے احسانات یاد دلا کر غور وفکر سے کام لینے کا مشورہ دیتا ہے۔ وہ فنکار کو اپنے معاملات کے سلسلے میں آزاد اور خود مختار بتاتا ہے۔ پوری تقریر ایک خاص تصور کائنات پتہ دیتی ہے۔

''طربیہ کردار ہو یا المیہ، برا ہو یا بھلا فن میں نیرنگ، تنوع کے بغیر نہ حسن نہ تاثیر۔ آزد فنکار نے تمھیں بھی آزاد و ممتاز پیدا کیا۔ کاش تم احسان مانتے۔''

فنکار کی آنکھ کھل جاتی ہے اور کہانی کا آخری پیراگراف کچھ یوں شروع ہوتا ہے۔

''فنکار کی نیند ٹوٹ گئی اس پر انتہائی یاس اور حسرت طاری تھی، دل جیسے آخری سانس لے رہا ہو، وجود جیسے فنا ہو رہا ہو، دور کہیں فائر انجن خطرے کی گھنٹیاں بجاتا ہوا تیز جا رہا تھا۔ شہر میں آتشزدگی کی وبا آئی ہوئی تھی، زندگی جل رہی تھی، انسانیت کے ساز و برخاکستر ہو رہے تھے، اس کے لاشعور سے ایک مصرع ابھرا۔ یا اپنا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک۔''

کہانی اقبال کے جس مصرع پر ختم ہوتی ہے وہ بہت فطری ہے اور داخلی طور پر فنکار کی تمام الجھنیں اقبال کی تخلیقی الجھنوں سے ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔

☆☆☆

ڈاکٹر شعور اعظمی

ن۔م۔راشد کے شعری نظریات

ایران میں اجنبی کے دیباچے میں راشد صاحب لکھتے ہیں:

''جدید شاعری خاص طور پر آزاد نظم اس نئے آہنگ کی مظہر ہے جو موجودہ شاعر کو اس کے اپنے زمانے نے بخشا ہے۔ یہ نیا آہنگ قدیم ماہرین عروض کے مقرر کیے ہوئے اصولوں کے ذریعے نمایاں نہیں ہو سکتا تھا۔ جدید شاعر اپنے زمانے میں کئی ایسے تجربات اور مشاہدات سے دوچار ہوا ہے جنھیں ہمیشہ پابند نظم کے ذریعہ بیان کرنا آسان نہ تھا۔ اگر جدید شاعر قدیم اصناف سخن سے گریز نہ کرتا تو اس کے لیے اپنے نئے تجربات، نئے احساس اور نئے آہنگ کو باہم وابستہ کرنے کا کوئی طریقہ نہ تھا۔ جدید نظم کے بعض قاری جو اس سے مناسب حظ نہیں اٹھا سکتے کسی طرح اعتراض کے سزاوار نہیں ہیں کیونکہ ان میں سے اکثر موجودہ زمانے میں رہتے ہوئے بھی غزل اور مثنوی کی دنیا میں جیتے ہیں۔ وہ غزل کے ماحول سے صدیوں سے واقف چلے آتے ہیں۔ وہ غزل کے عشق اس کی سیاست اور اس کے فلسفے سے آشنا ہیں۔ جدید شاعری کے عشق، سیاست اور فلسفے سے ان کا ربط ابھی تازہ ہے۔ جدید شاعر نے تجربات اور مشاہدات کے جو دروازے وا کر دیے ہیں ان کے اندر وہی لوگ پورے طور پر جھانک کر دیکھ سکتے ہیں جنھوں نے از خود بھی ان تجربات و مشاہدات سے ہم آہنگی محسوس کی ہو۔ پھر نیا شاعر نیا لغت استعمال کرتا ہے جو فرہنگ آصفیہ کا لغت نہیں ہے۔ اس کے الفاظ و معانی وہ کہاں سے معلوم کریں؟ اگر خود نظم کے اندر وہ معانی موجود ہوں تو بھی انھیں ڈھونڈنے کا یارا کس کو ہو۔ صحیح بات یہ ہے کہ قاری ہو یا نقاد جب تک وہ شاعر کے ساتھ ایک حد تک ہم سفر ہونے پر آمادہ نہ ہو اس کی زبان اور اس کے مزاج سے واقف نہیں ہو سکتا۔ وہ نقاد جن کا علم اور ذوق بحر الفصاحت یا چہار مقالے کے راستے ان تک پہنچا ہے، وہ جب تک اپنے علم کو تھوڑا سا فریب نہ دیں یا ایک حد تک اپنے علم کی شکست کا اعتراف نہ کریں کبھی جدید شاعری کی کماحقہ' ترجمانی نہیں کر سکتے۔ جدید شاعری پر یہ اعتراض صحیح ہے کہ یہ سب کی شاعری نہیں ہے۔ یہ اس کی شاعری ہے جس کا شعور نیا ہے۔ جس کے تجربات اور مشاہدات نئے ہیں۔''

جدید شاعری محض صناعی نہیں یا قدیم صناعی سے انحراف کی فسوں گری کا نام نہیں ہے۔ جدید شاعری مقفیٰ ہو یا آزاد نئے زمانوں کے تقاضوں کا جواب ہے۔ جدید شاعر نے جس زمانے میں آنکھ کھولی ہے اس میں نہ صرف لباس بدلا ہوا ہے۔ بلکہ مکانوں کی ساخت، آداب محفل، خاندانوں کی زندگی کے طور طریقے معاشرے کا اقتصادی ڈھانچہ سب پہلے سے

الگ ہے۔ مکانوں کی نئی ساخت ہی کو لیجیے اس نے غزل اور مثنوی کا عشق ناممکن کر دیا ہے۔ اور پھر عورت جو بیوی ہوا کرتی تھی یا طوائف جس کے سہارے خاص تشبیہات اور استعارات کے ذریعے شعر کہے جاتے تھے آج مرد کی رفیق کار بن کر مرد کی ایک سے زیادہ ذہنی اور جذباتی ضرورتیں پوری کر سکتی ہے۔ قدیم شاعر اپنے معاشرے کا اسی طرح جزو تھا جیسے کسی انجمن کے افراد اس کا جزو ہوتے ہیں یا کسی زنجیر کے حلقے زنجیر کا حصہ ہوتے ہیں۔ لیکن جدید شاعر محض ایک فرد رہ گیا ہے۔ قدیم شاعر کی تنہائی کو کم کرنے کے لیے اس کے مشاعروں کے سامعین موجود ہوتے تھے، جدید شاعر کو ان کا سہارا بھی حاصل نہیں کیونکہ وہ ایسی زبان میں باتیں کرتا ہے جو اس کے سامعین کی زبان نہیں ہے۔ قدیم شاعر کی تربیت میں علم الاصنام، منطق، تصوف اور فقہ کو دخل تھا۔ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس اقتصادیات، تحلیلِ نفسی، سیاست اور جمالیات کو دخل ہے، یہ سب نئے مضامین اس پر دزدانہ حملہ آور ہوتے ہیں اور شبخون مارتے ہیں اور وہ انھیں اپنے افکار کا تار و پود بنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اسی لیے اس کی زبان بھی وہ نہیں جو اس کے مقدس پیشروؤں کی زبان تھی۔ اس کے اشعار اس منطقی استدلال سے بھی محروم ہیں جو غزلیہ شاعری میں ملتا ہے۔ جدید شاعر کا استدلال جذباتی استدلال ہے''۔

اپنے ایک انٹرویو میں فحاشی اور اس کے احتساب کے تعلق سے فرمایا ''فحاشی اور احتساب کا گویا ہمیشہ سے چولی دامن کا ساتھ چلا آتا ہے۔ ہمارے زمانے میں ان دونوں مسئلوں نے خاص اہمیت حاصل کر لی ہے لیکن ان کا کوئی واضح حل آج تک نہیں مل سکا۔ میں اتنا کہہ سکتا ہوں کہ میں ہر قسم کے احتساب کے خلاف ہوں۔ اس سے آپ یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ میں فحاشی پر بھی احتساب کا قائل نہیں ہوں۔ لیکن فحاشی کی کوئی جامع اور مانع تعریف آپ کے سامنے پیش نہیں کر سکتا۔ فحاشی کی جو قانونی تعریف کی جاتی ہے وہ کم از کم میرے فہم سے بالا ہے۔ فحاشی کے الزام پر بعض اردو ادیبوں پر مقدمے چلائے گئے ہیں۔ ان مقدموں میں گواہوں اور وکیلوں نے بیشتر رومی اور سعدی جیسے بزرگوں کی تصانیف میں فحاشی کا حوالہ دے کر فحاشی کے لیے جواز حاصل کیا ہے۔ یا سرے سے فحاشی کی موجودگی کا انکار کر کے الزام کو رد کرنے کی کوشش کی ہے۔ میرے خیال میں پہلا نقطۂ نظر غیر منطقی ہے اور دوسرے میں سراسر ریاکاری پائی جاتی ہے۔ فحاشی کے وجود سے انکار کرنا گویا انسانیت یا زندگی کی ہر بنیاد سے انکار کرنا ہے۔ کیونکہ فحاشی جس کا تعلق جنسیت سے ہے انسان کے ساتھ لگی ہے بلکہ اسی سے انسان کا خمیر مایہ اٹھایا گیا ہے۔ اگر حضرت آدم دانۂ گندم نہ کھاتے تو ہم آپ شاید جنت ہی میں جمائیاں لے رہے ہوتے، بلکہ شاید ہمارا وجود تک کہیں نہیں ہوتا۔ فحاشی کی عام تعریف یہ ہے کہ، ہر وہ چیز جو سفلی جذبات یعنی شہوت کو ابھارے۔ یعنی سفلی جذبات یا شہوت کا اظہار اگر پردے کے اندر ہو یا صرف چار بیویوں کے توسط سے ہو تو فحاشی نہیں لیکن اگر اس طرح ہو کہ سب دیکھ سکیں یا کسی ملا کی دعائے برکت اس میں شامل نہ ہو تو فحاشی ہے۔ اس لیے بعض دفعہ یہ رعایت برتی گئی کہ اگر اعضائے مخصوص کا نام کسی طبی کتاب میں لیا جائے تو فحاشی نہیں لیکن کسی نظم یا افسانے میں لیا جائے تو فحاشی ہے اور جو نام لیا جائے وہ ایسا نہ ہو کہ کسی گالی میں استعمال ہوتا ہو یا نام نہاد خواص یعنی امرا کی زبان پر جاری نہ ہو سکتا ہو۔ یعنی فحاشی اور جنسیت کا تعلق نہ تو جسمانی صفائی ہے، نہ نفسیات سے ہے نہ طب سے نہ ادب سے نہ سائنس سے نہ علم اجتماع سے بلکہ صرف اس اصول سے کہ جو کام ہم کریں وہ اس طرح کہ دوسروں کو اس کی تشویق حاصل نہ ہو یعنی دوسرے اس لذت سے محروم رہیں جس کا حق ہم نے اپنے لیے حاصل کر لیا ہے۔ جہاں تک احتساب کا تعلق ہے، پہلی بات تو یہ کہ احتساب کی

ضرورت کو بھی رد کرنا مناسب نہیں کیونکہ احتساب کی ضرورت کو رد کرنا لفظ کی اس قوت کا رد کرنا ہے جس سے ہر حکومت ڈرتی ہے میرے خیال میں احتساب کے بے ہودہ پن کے باوجود لفظ کی اس قوت کا رعب اور خوف قائم رہنا چاہئے جو حکومت کے نزدیک انسان کے کردار اور فکر پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اگر ہم لفظ کی اس قوت کے منکر ہو جائیں تو گویا تورات، انجیل سے لے کر کارل مارکس اور اقبال تک کسی کی ضرورت باقی نہ رہے۔ دوسری بات یہ کہ فحاشی کی سب قدر و قیمت اس وقت تک ہے جب تک اس پر احتساب ہے۔ یعنی جب تک کسی عمل پر احتساب ہے اور جب تک ہم کسی عمل میں آزاد نہیں ہیں اس میں فحاشی کی لذت بخشنے کا امکان ہے۔ یعنی اگر احتساب ہٹا دیا جائے تو ہر برہنگی اس قدر بے کار ہو جائے کہ اس میں لذت شامل کرنے کے لئے نئے ذرائع تلاش کرنا پڑیں۔" (انتخاب کلیات راشد، از سید مرغوب علی)

راشد صاحب کے مذکورہ بالا بیان میں منطق پر مغالطہ اور فلسفے پر سفسطہ حاوی ہے۔ کج فکری کا یہ ہالہ بہت سے حقائق آنکھوں سے اوجھل کر کے گمرہی کا باعث ہے۔ شہوانی جذبات انسانوں میں بھی ہوتے ہیں اور جانوروں میں بھی۔ جانور سر عام اپنے جذبات کی تکمیل کرتے ہیں جبکہ انسان میں جنسی جذبات کی تکمیل کی ایک تہذیب ہے اگر یہی تہذیب نہ ہو تو انسان اور جانور میں کوئی فرق نہ رہے۔ اگر کسی برائی کا احتساب نہ کیا جائے تو برائیوں کا خاتمہ ہو جائے گا؟ جب ایسا نہیں ہو سکتا تو یہ کیونکر ممکن ہے کہ فحاشی پر احتساب نہ ہو تو کوئی چیز فحش نہ رہ جائے۔ یہ تو اپنی خامیوں کو چھپانے کے لیے گڑھا ہوا سفسطہ ہے۔ ساقی فاروقی پاپ بیتیاں لکھنے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں انھوں نے راشد کے امریکی اور چینی دوشیزاؤں سے روابط چٹخارے لے کے بیان کئے ہیں، شاید یہی بے راہ روی ان کی ازدواجی زندگی کی ناکامی کا سبب بنی جوان کی اکثر نظموں بھی جھلکتی ہے۔ راشد صاحب یہ نکتہ بھی فراموش کر گئے کہ جن روابط میں کسی ملا کی دعائے خیر و برکت بھی شامل ہوتی ہے وہ بھی سر عام انجام نہیں دیئے جاتے اس کے بھی شرائط ہیں جن کا راشد صاحب کو علم ہی نہیں تھا یا انھوں نے دانستہ یہ تاویلیں کیں میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ عذر گناہ بدتر از گناہ، صرف یہ جان لینا کافی نہیں ہو سکتا کہ فقہ بھی ایک شاخ علم ہے اس کو پڑھنا بھی ضروری ہے۔ اس طرح کے لوگ اگر جلانے کی وصیت کر جائیں تو کوئی تعجب نہیں۔ جدید علم طب بھی اس طرح کے تعلقات کو اچھا نہیں سمجھتا یہ سیکڑوں بیماریوں کی جڑ ہیں۔ افراد کا معاشرے سے اتنا گہرا ربط ہے کہ معاشرے کہ خفیف ترین تبدیلی کا اثر افراد پر پڑتا ہے اور افراد کے حرکات کا اثر معاشرے پر اس لیے ہم کسی فرد کے افعال قبیحہ کو اس کا ذاتی فعل کہہ کے اس سے روگردانی نہیں کر سکتے سرزنش و احتجاج ایسی صورت میں واجب کفائی ہے۔ معلقات کی فحش نگاری کو دلیل نہیں بنایا جا سکتا۔ بقول علامہ آرزو لکھنوی "عیب بنے دلیل عیب یہ کوئی قاعدہ نہیں" وہ دور جاہلیت تھا اس معاشرے میں یہ بے ہودگیاں ہی طرۂ افتخار تھیں آج کا مشرقی معاشرہ ویسا نہیں ہے کوئی فن پارہ جب تک فنکار ذہن میں ہوتا ہے اس کے اثرات اسی پر مرتب ہوتے ہیں لیکن جب وہ عالم وجود میں آجاتا ہے تو پورے معاشرے پر اس کے اثرات مرتب ہوتے ہیں اس لیے کسی بھی فنکار کو شتر بے مہار ہونے کی اجازت نہیں۔

یہ جو کہا جاتا ہے کہ راشد اور میراجی نے قصداً فحاشی کی تبلیغ نہیں کی ہے اس کے جواب میں عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اپنے خیالات و نظریات کو منظر عام پر لانا ہی تبلیغ ہے۔ شاعر یا ادیب کسی خرناشخص کی طرح اچانک رینکنا شروع نہیں

کرتا، وہ پہلے کسی موضوع کا انتخاب کرتا ہے اس کے بعد اس کے اظہار کے لیے مناسب الفاظ وزن یا بے وزنی کا تعین کرتا ہے۔ فی البدیہہ شاعری بھی اس احاطے سے باہر نہیں ہوتی۔

راشد کا شعری سرمایہ

راشد صاحب کے کئی شعری مجموعے ہیں (۱) ماورا 1941، (۲) ایران میں اجنبی 1955، (۳) لا مساوی انسان 1969، (۴) گمان کا ممکن 1977۔ وکی پیڈیا میں ان کی جو غزلیں ہیں وہ مشکوک ہیں کیونکہ ایک غزل کے مقطع میں ناصر ہے اور ایک غزل کے مقطع میں اصغر۔ ایک بہت اچھی نعت بھی ہے میں اسے بھی مشکوک ہی سمجھتا ہوں کیونکہ جب راشد صاحب کو جب خدا ہی سے کوئی مطلب نہ تھا تو اس کے محبوب سے کیسی عقیدت، ثبوت کے لیے ملاحظہ فرمائیں ساقی فاروقی کی عبارت ''سحاب قزلباش، فہمیدہ ریاض اور میں ان سے ملنے (ہارلے اسٹریٹ کلینک) گئے ہمیں دیکھ کر باغ باغ ہوگئے۔ پوچھا گیا طبیعت کیسی ہے؟ کہنے لگے ''اس نیلی چھتری والے کا کرم ہے'' کسی نے چھیڑا نیلی چھتری والا کون؟ ہنس پڑے اور کہا، نہیں بھائی نہیں اس کا کرم ہے، یہ واحد واقعہ ہے کہ انھوں نے خدا کا اتنی خاطر جمعی سے اقرار کیا، شاید زندگی کی طرف دوبارہ واپسی پر وہ اپنا کفارہ ادا کر رہے تھے۔ اگر ایسا تھا تو اس کفارے کی میعاد بہت مختصر تھی، پھر زندگی کی ہما ہمی میں، نہ انھیں خدا کی ضرورت پڑی نہ انھوں نے خدا کو یاد کیا یوں بھی کسی منطقی دماغ میں خدا کے لیے گنجائش کم ہوتی ہے۔'' (نعوذ باللہ) ممکن ہے ابتدائی دور میں یہ نعت کہی ہو جب وہ ایک چشتیہ خانوادے کی فرد تھے۔ چونکہ مجھے پسند ہے اس لئے چاہتا ہوں کہ آپ بھی محظوظ و مثاب ہوں۔

میں تیرا ثنا خواں ہوں مجھے ذوق نظر دے
اک ذہن رسا، قلب تپاں دیدۂ تر دے

تو میرے درودوں کو پذیرائی عطا کر
تو میرے سلاموں کو کبھی رنگ اثر دے

تو قطرۂ نیساں کو بنا دیتا ہے موتی
آنکھوں میں جو آنسو ہیں انھیں آب گہر دے

کچھ شب کے اندھیرے میں سجھائی نہیں دیتا
اے مطلع انوار مجھے نور سحر دے

اک عمر سے سیراب نہیں چشم تماشا
اے سیّد لولاک مری آنکھ کو بھر دے

یہ دعائیہ نعت کسی رقیق القلب شاعر ہی کی ہو سکتی ہے اس میں عشق کا والہانہ جذبہ اور ممدوح کے مراتب سے آشنائی بدرجۂ اتم نظر آتی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے اچھی نعتوں میں جگہ پا سکتی ہے۔

راشد کی غزل گوئی

راشد صاحب خود لکھتے ہیں ''میں نے غزلیں بہت کم لکھی ہیں۔ غزل کی صناعی آزاد نظم کی صناعی سے مختلف ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں میں نے اسے اپنے لیے کبھی موزوں ذریعۂ اظہار نہیں پایا اور جب بھی غزل کہی ہے بیشتر تقلیداً کہی ہے۔ اس میں نسبتاً روایتی انداز بیان غالب رہا ہے۔'' راشد صاحب کے اس بیان پر کوئی تبصرہ نہ کرتے ہوئے یہ ادنیٰ طالب علم گوشہ نشیں صرف اس پر اکتفا کرے گا کہ ''رموز مملکت خویش خسرواں دانند'' قدیم شعری تجزیات میں معقولات و منقولات سے کام لیا جاتا تھا، لیکن عہد جدید میں روایت شکن مہملات کے پلندے کو دفتر معنی ثابت کرنے کے لیے اہل مغرب کے بے سروپا حوالے پیش کرتے ہیں، جب ہمارے لیے نہ ان کی غذائیں مفید ہیں، نہ لباس، نہ طرز معاشرت، پھر یہ حوالے کیونکر مفید مطلب ہو سکتے ہیں؟ یہ سچ ہے کہ کنویں کا مینڈک ہونا اچھی بات نہیں۔ کنویں کے باہر کی

دنیا بھی دیکھنا چاہیے لیکن صرف دیکھنے اور کچھ سیکھنے کی حد تک۔ اردو شاعری کی تہذیبی جڑیں عربی اور فارسی میں پیوست ہیں ہمارا اصول انتقاد بھی اسی کے مطابق ہونا چاہیے۔ اس لئے میں، کیا کہا؟ اور کس طرح کہا؟ کی بنیادوں پر راشد کی شاعری پر تبصرہ کروں گا۔ پہلے غزلوں کا اس کے بعد نظموں کا۔

پلا ساقیا، مئے جاں پلا، کہ میں لاؤں پھر، خبر جنوں
یہ خرد کی رات چھپے کہیں، نظر آئے پھر، سحر جنوں

غم عاشقی، میں گرہ کشا، نہ خرد ہوئی، نہ جنوں ہوا
وہ ستم ہے، کہ ہمیں رہا، نہ پئے خرد، نہ سر جنوں

وہی منزلیں، وہی دشت و در، ترے دل زدوں، کے ہیں راہبر
وہی آرزو، وہی جستجو، وہی راہِ پُر نظرِ جنوں

نہیں ہم عناں مرے مہر و مہ، شب و روز میرے غبار رہ
کہ مقام و وقت کے ماورا، ہے محیط بال و پر جنوں

اسی ایک راہ سے کارواں، ہیں کل کے آج رواں دواں
کھلا رہ گیا، تھا الست میں، کہیں ایک طاق در جنوں

ہے وہ مبتلائے غم و تعب، ہے مرے لیے وہ دعا بہ لب
مرے انتظار میں روز و شب، ہے نگار خود نگر جنوں

تھا عجیب راشد بے نوا، وہ سرور دولت بے بہا
ہوا ہم پہ جب گزر جنوں، پڑی ہم پہ جب رہ جنوں

ردیف کی وجہ سے پوری غزل رنگ تصوف لیے ہوئے ہے بلند پایہ فلسفیانہ مضامین ہیں۔ اگر کہی ہوئی باتیں بھی حسن بیان کے ساتھ ہوں تو مزہ دیتی ہیں۔ بحر کامل میں ناگوار حشو و زوائد کے بغیر شعر کہنا ہی مشکل ہوتا ہے۔ راشد صاحب نے جس طرح پہلے مصرع کہے ہیں ان کی قادر الکلامی کی دلیل ہے۔ پوری غزل میں یہی ایک بات کھٹکتی ہے کہ طاق دیواروں میں بنائے جاتے ہیں در میں نہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ انھوں نے اپنے پہلے مجموعہ نظم (ماورا) کا نام اسی غزل سے اخذ کیا ہو۔

کس کو یارا ہے کہ اس ماہ جبیں تک پہنچے
دشمن جان و دل و دولت و دیں تک پہنچے

نہ سہی ماہ کی منزل، نہ سہی عرش کا در
چلو اتنا تو ہوا یار کہیں تک پہنچے

مل سکی ایک بھی سجدے کی نہ خیرات انھیں
آستاں چل کے بہت اپنی جبیں تک پہنچے

یہ کرامات بھی صدیوں میں کبھی ہوتی ہے
راز میخانہ کسی راہ نشیں تک پہنچے

نہ امیدوں کی جوانی نہ تمنا کا سرور
اب اگر تیری صدا قلب حزیں تک پہنچے

کیا خبر تھی کہ منازل ہیں ابھی اس سے پرے
ہم بڑھے بھی تو، تو ہم سے یقیں تک پہنچے

زندگی دے کے ملی آگہی راز وجود
جب مکاں سے نکل آئے تو مکیں تک پہنچے

سیکڑوں رطل گراں غم کے چڑھا کر راشد
یہ تمنا ہے کہ ہر جام ہمیں تک پہنچے

نقادان ادب اس غزل کے بارے میں کیا کہتے ہیں مجھے نہیں معلوم، لیکن ایک عام قاری کو جو کچھ ایک غزل میں چاہیے اس میں موجود ہے۔ حیات و کائنات کا کوئی ایسا موضوع نہیں ہے جسے راشد صاحب نے کہنا چاہا ہو اور کہنے میں کامیاب نہ ہوئے ہوں۔ دوسرے شعر میں اتنا عزم و حوصلہ بھرا ہے کہ دنیا کا ناکام ترین انسان بھی نئے عزم کے ساتھ سرگرم عمل ہو جائے۔ تیسرا شعر اس زمانے کی عکاسی کرتا ہے جب ادبی حلقہ بندیاں شباب پر تھیں مگر راشد صاحب کسی مخصوص مکتب فکر سے وابستہ نہ ہوئے اپنے نظریات پر باقی رہے۔ چوتھے شعر کے لیے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ میخانے کے راز کا کسی راہ نشیں تک پہنچنا کرامت نہیں غداری کی دلیل ہے۔ اس غزل کے باقی ماندہ اشعار تو ضرب المثل بننے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

زہر غم کی نگہ دوست بھی تریاک نہیں
جا ترے درد کا درماں دل صد چاک نہیں

ساغر مے نہ سہی دُردِ تہِ جام قبول ۔۔۔ خاک جو ہم نفسِ بادہ رہی خاک نہیں

بحرِ صہبا کے شناور تو بہت ملتے ہیں ۔۔۔ اشکِ خوں کا مگر اے دل کوئی پیراک نہیں

وائے گر قافلۂ شوق یہیں رک جائے ۔۔۔ منزلِ راہرواں سرحدِ ادراک نہیں

آفتاب آج ہو کس رند کے داماں سے طلوع ۔۔۔ جب ستارہ کوئی موجود سرِ تاک نہیں

مجھ کو بخشا گیا وہ شعلہ ازل میں راشد ۔۔۔ بادو بارانِ حوادث سے جو نمناک نہیں

مطلع میں تریاک کا مونث نظم ہونا سہو کتابت بھی ہوسکتا ہے مصرع ثانی میں فکر کی جدت اور اسلوب کی ندرت میر تقی میر کا یہ شعر یاد دلاتی ہے۔

یوں پکارے ہیں مجھے کوچۂ جاناں والے ۔۔۔ ادھر آ بے ،ابے او چاک گریباں والے

تیسرے شعر میں بحرِ صہبا کے تقابل میں، دریائے اشکِ خوں یا ایسی ہی کوئی اور ترکیب چاہیے تھی۔ لیکن یہ روایتی اسلوب ہوتا ہے۔ شعر جس طرح ہے اس کا مفہوم بالکل واضح ہے۔ مقطع میں راشد کی فکری اور فنی پختگی نظر آتی ہے۔ تپشِ شعلۂ محبت کا بادو بارانِ حوادث سے نمناک نہ ہونا اچھوتا خیال ہے جسے راشد کی انفرادیت کہا جاسکتا ہے۔ ایران میں اجنبی نامی مجموعے میں سات غزلیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ راشد صاحب نے صرف سات ہی غزلیں تو نہ کہی ہوںگی، اور اتنی کم غزلیں کہنے والے کے کلام میں یہ نکھار نہیں ہوسکتا۔ یہ تو وہ غزلیں ہیں جو مجھے مطلع سے مقطع تک پسند آئیں مگر ہر غزل میں کچھ قابلِ ذکر اشعار نظر آئے۔ مثلاً

(۱) بہار، نورو گل و نغمہ بن کے آئی تھی ۔۔۔ شرارِ غم کے لیے مشتِ کاہ بن کے رہی

(۲) اسی نے خود نگری کا یہ حوصلہ بخشا ۔۔۔ کسی کی کم نگہی بھی نگاہ بن کے رہی

کسی کی بے التفاتی سے عزت نفس کا بڑھنا مسلسل ناکامیوں سے، احتسابی قوت کا پیدا ہونا اس شعر میں بڑے سلیقے سے پیش کیا گیا ہے۔

(۳) سبو جام میں جن کا لہو انھیں کے لیے ۔۔۔ ہے آج بند سرائے مغاں کا دروازہ

قدیم اسلوب بیان میں جدید ترین فکر کی بہت اچھی مثال ہے راشد صاحب کا یہ شعر۔

(۴) میں شعرِ نو کا خدا ہی سہی مگر راشد ۔۔۔ مری غزل بھی ہے ان کے حضور لاطینی

اسی شعر نے مجھے قارئین کی چشم خراشی پر اکسایا ہے۔ پہلے مصرع میں شعرِ نو کی خدائی کا دعویٰ اور دوسرے مصرع میں ''بھی'' کی موجودگی بحث طلب ہے۔ چونکہ ابھی نظموں پر تبصرہ باقی ہے اس لیے سلسلۂ بیان کو مربوط رکھنے کی خاطر دوسرے مصرع پر گفتگو زیادہ مناسب ہوگی۔ غزل بھی لاطینی ہے کہنے کا مطلب یہ ہوا کہ اس دور کے نقادانِ ادب نے ان کی نظموں کے ساتھ ساتھ ان کی غزلوں کو بھی مہمل کہا ہوگا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ کربناک شعر وجود میں نہ آتا۔ شہریار راشد کا بیان ہے کہ ''راشد صاحب کی سمجھ میں کبھی نہ آئی کہ آخر لوگ ان سے، فیض والی سادگی، قتیل والی نغمگی اور اقبال والے تفکر کا تقاضا کیوں کرتے ہیں، اس احمقانہ مطالبے پر وہ برہم ہو جایا کرتے تھے۔ کتنی مرتبہ انھوں نے یہ بات کہی کہ ان احمقوں کو بتایا جائے کہ ان کی شاعری کو سمجھنے کے لیے تھوڑی سی اپنی تربیت کریں۔ غزل گوؤں کو سمجھایا جائے کہ ان کی شاعری کے لحن اور منطق کو کیونکر سمجھا جاسکتا ہے؟ فلسفیوں سے کہا جائے کہ اپنے فلسفے کی چہار دیواری سے دم بھر کے لیے باہر نکلو کہ اس شاعری

کو سمجھ سکو۔'' (بحوالہ مرغوب علی) اتنے سخت شرائط کے ساتھ کسی بھی شاعر کا مطالعہ عام آدمی کے بس کی بات نہیں۔ راشد شعرِ نو کے خدا ہیں یا نہیں؟ اس سوال کے جواب کے لیے اردو نظم (بحیثیت صنفِ سخن) کی تاریخ پر ایک سرسری نگاہ ڈالنا ضروری ہے۔ جسے ہم نظم کہتے ہیں اس کی ابتدا نظیر اکبرآبادی کر چکے تھے، لیکن عام طور پر اردو نظم نگاری کی ابتدا، 1874ء سے مانی جاتی ہے، جب محمد حسین آزاد نے، کرنل ہالرائڈ کے ایما پر انجمن پنجاب کے سالانہ مشاعرے میں مختلف موضوعات پر نظمیں کہیں اور دوسرے شعرا سے کہلوائیں۔ ہالرائڈ کی اس سازش کی وجہ سے مغرب پسندی مغرب پرستی میں تبدیل ہو گئی، ایک بڑا طبقہ اتنا مشرق بیزار ہو گیا کہ اسے مشرقی علوم میں کوئی اچھائی نظر آتی تھی نہ انتقادیات و شاعری میں، بقول شمس الرحمن فاروقی ایسے ایسے ناموں کو اہمیت دی گئی جن کو ان کی یونیورسٹیوں کے باہر کوئی نہیں جانتا تھا۔ 1857ء کے بعد سیاسی اور معاشی تبدیلیوں سے ادب بھی متاثر ہوا۔ غزلوں اور مثنویوں کی جگہ نظموں نے رواج پایا۔ ابتدا فنی پابندیوں کے ساتھ نظمیں کہی گئیں جنھیں پابند نظم کہا جاتا ہے۔ عبدالحلیم شرر مرحوم نے قوافی کی پابندی ہٹا کر غیر مقفیٰ نظموں کو رواج دیا بابائے اردو نے کچھ دنوں بعد اسی نظم غیر مقفیٰ کو نظم معریٰ کا نام دیا جو آج تک رائج ہے۔ چونکہ اس نظم میں موزونیت (یعنی مقررہ نظام حرکات وسکنات۔ محقق طوسی) برقرار تھی اس لیے اس دور کو ہم نظموں کے عروج کا دور کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد کا دور، نظموں کے لیے سم قاتل ثابت ہوا، اور لاش نظم اس طرح پامال ہوئی کہ اعضا و جوارح کی شناخت مشکل ہو گئی آزاد نظموں اور نثری نظموں میں شاید ہی کوئی ایسی بات کہی گئی ہو جو معریٰ نظموں میں نہ کہی جا سکے۔ گوپی چند نارنگ صاحب بجا فرماتے ہیں ''نثری نظم کو ، آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہیے۔ متواتر روایتیں تو یہی ہیں کہ آزاد نظموں بھی وزن کی پابندی ہوتی ہے، آزادی یہ ہے کہ مصرعوں میں ارکان کی تعداد حسب ضرورت گھٹائی بڑھائی جا سکتی ہے، بصورت حال یہ ہے کہ ان نظموں کا ایک ہمالیائی انبار اس اصول پر پورا نہیں اترتا۔ یا تو لفظ خلاف لغت نظر آتا ہے یا سہوِ کتابت کا گمان ہوتا ہے۔ اگر دو چار مثالیں ہوتیں تو پیش بھی کی جاتیں یہاں تو آوے کا آوا ہی ٹیڑھا ہے۔ اس انبار میں راشد صاحب کی نظمیں شامل نہیں ہیں اگر کہیں ایسا مقام آیا بھی ہے تو سہو کتابت سمجھ کر نظر انداز کرنا پڑا ہے۔ جیسے ان کی نظم ''دریچے کے قریب'' کے اس شعر ''دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم بے پناہ سیل رواں کے مانند، میں پناہ کی جگہ ''پنہ'' ہونا چاہیے ان کی نظم سفرنامے کا یہ شعر'' اسی انتشار میں کئی چیزیں ہماری عرش پہ رہ گئیں''، نظم کے دیگر اشعار سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ پوری نظم بحر کامل میں ہے۔ یوں بھی طویل آزاد نظموں کی تقطیع کرنا زندہ مینڈک تولنے کے مترادف ہے۔ راشد صاحب کی کوئی نظم حسنِ بیان کی دلکشی اور زبان کی چاشنی سے خالی نہیں ہے، یہی سبب ہے کہ ان کی سمجھ میں نہ آنے والی نظموں کو بھی ایک متجسس قاری بار بار پڑھنے پر مجبور ہوتا ہے۔ پہلے ان کی کچھ عوام فہم نظمیں ملاحظہ فرمائیں۔

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
روح کو اس کی اسیرِ غمِ الفت نہ کروں
سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ
سحر عیش میں اس کے اثر شام نہیں
سوچتا ہوں کہ محبت ہے جوانی کی خزاں
نکہت و نور سے لبریز نظاروں کے سوا

میں ابھی اس کو شناسائے محبت نہ کروں
اس کو رسوا نہ کروں وقفِ مصیبت نہ کروں
واقفِ درد نہیں خوگرِ آلام نہیں
زندگی اس کے لئے زہر بھرا جام نہیں
اس نے دیکھا نہیں دنیا میں بہاروں کے سوا
سبزہ زاروں کے سوا اور ستاروں کے سوا

سوچتا ہوں کہ غم دل نہ سناؤں اس کو　　سامنے اس کے کبھی راز کو عریاں نہ کروں
خلش دل سے اسے دست و گریباں نہ کروں　　اس کے جذبات کو میں شعلہ بداماں نہ کروں
سوچتا ہوں کہ جلا دے گی محبت اسکو　　وہ محبت کی بھلا تاب کہاں لائے گی
خود تو وہ آتش جذبات میں جل جائے گی　　اور دنیا کو اس انجام پہ تڑپائے گی
سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
،،،،، ،،،،، میں اسے واقف الفت نہ کروں

قوافی کی ترتیب اور آخری مصرع میں ایک رکن کی کمی کی وجہ سے اسے پابند نظم پر ایک خوشگوار تجربہ ہی کہیں گے۔ ایسی ہی ایک مثال اور ملاحظہ فرمائیں۔

مثال خورشید و ماہ و انجم مری محبت جواں رہے گی　　عروس فطرت کے حسن شاداب کی طرح جاوداں رہے گی
شعاع امید بن کے ہر وقت روح پر ضوفشاں رہے گی　　شگفتہ و شادماں کرے گی، شگفتہ و شادماں رہے گی
مری محبت جواں رہے گی
کیا ہے جب سے غم محبت نے دیدۂ التفات پیدا　　نئے سرے سے ہوئی ہے گویا مرے لیے کائنات پیدا
ہوئی ہے میرے فسردہ پیکر میں آرزوئے حیات پیدا　　یہ آرزو اب رگوں میں میری، شراب بن کر رواں رہے گی
مری محبت جواں رہے گی
مجھے محبت نے ذوق تقدیس مثل رنگ سحر دیا ہے　　زمانے بھر کی لطافتوں سے مری جوانی کو بھر دیا ہے
مرے گلستاں کو آشنائے بہار جاوید کر دیا ہے　　مرے گلستاں میں رنگ ونکہت کی نزہت جاوداں رہے گی
مری محبت جواں رہے گی

ملاحظہ فرمائیں راشد صاحب کی نظم معریٰ جس کا عنوان ہے "شاعر کا ماضی":

یہ شبہائے گزشتہ کے جنوں انگیز افسانے
یہ میری عشرت برباد کی بے باک تصویریں
یہ اک رنگیں غزل لیلیٰ کی زلفوں کی ستائش میں
یہ جذبے سے بھرا اظہار شیریں کی محبت کا
کہاں ہو او مری لیلیٰ، کہاں ہو او مری شیریں
مرے عہد گزشتہ پر سکوت مرگ طاری ہے
مرے شعرو، مرے فردوس گم گشتہ کے نظارو
کہ میں حسن و محبت پر لٹانے کے لیے تم کو

یہ آوارہ پریشاں زمزمے ساز جوانی کے
یہ آئینے مرے شوریدہ آغاز جوانی کے
یہ تعریفیں سلیمیٰ کی فسوں پرور نگاہوں کی
یہ اک گزری کہانی آنسوؤں کی اور آہوں کی
سلیمیٰ تم بھی تھک کر رہ گئیں راہ محبت میں
مری شمعو بجھی جاتی ہو کس طوفان ظلمت میں
ابھی تک ہے دیار روح میں اک روشنی تم سے
اڑا لایا تھا جا کر محفل مہتاب و انجم سے

نظم غزال شب بھی ملاحظہ ہو:

اے غزال شب
تری پیاس کیسے بجھاؤں میں

کہ دکھاؤں میں وہ سراب جو مری جاں میں ہے
وہ سراب ساحر خوف ہے
جو سحر سے شام کے رہ گزر
میں فریب رہرو سادہ ہے
وہ سراب زادہ سراب گر کہ ہزار صورت نو بہ نو
میں قدم قدم پہ ستادہ ہے
وہ جو غالب و ہمہ گیر دشت گماں میں ہے
مرے دل میں جیسے یقین بن کے سما گیا
مرے ہست و بود پہ چھا گیا
اسی فتنہ کار سے چھپ گئے مرے دیروزو دبھی خواب میں
مرے نزد و دور حجاب میں
وہ حجاب کیسے اٹھاؤں میں جو کشیدہ قالب دل میں ہے
کہ میں دیکھ پاؤں درون جاں
جہاں خوف و غم کا نشاں نہیں
جہاں یہ سراب رواں نہیں
اے غزال شب

مذکورہ بالا تینوں نظموں کی دلکشی پکار پکار کے کہہ رہی ہے کہ قلم، غزل گو راشد کے ہاتھ میں ہے مگر وہ نظم کہہ رہا ہے۔ تشبیہیں، علامتیں اور انداز بیان کی شوخی غزل والی ہے راشد صاحب فطرتاً غزل گو ہیں ان کی وہی نظمیں عام فہم اور کامیاب ہیں جنمیں غزل گو راشد نظم گو راشد پر حاوی ہے۔

☆☆☆

اوپندر ناتھ اشک

ترجمہ: شاہد ندیم

فیض الہ آباد میں

صبح تھوڑی دیر سے اٹھا، بہو نے اچانک آ کر بتایا کہ" پاپا جی! عطیہ جی کا فون آیا تھا، چھ بجے سویرے۔ فیض صاحب آنے والے ہیں، اشک جی اسٹیشن نہیں چلیں گے، آپ رات دیر سے سوئے تھے۔ میں نے کہہ دیا پاپا تو سوئے ہیں میں جگاؤں گی نہیں۔" مجھے آج کل رات میں تکلیف رہتی ہے، پچھلی بیماری کا اثر ہے، یا کمزوری یا بڑھاپا، رات کو بستر پر لیٹتا ہوں تو پیر جلنے لگتے ہیں، پنڈلیاں اینٹھنے لگتی ہیں، کروٹیں بدلتا ہوں پھر اٹھ کر ٹہلتا ہوں، پھر لیٹتا ہوں، پھر اُٹھ جاتا ہوں، تب کہیں ڈھائی تین بجے آنکھ لگتی ہے۔ ظاہر ہے ایسے میں صبح ساڑھے پانچ یا چھ بجے اٹھنے کی عادت نہیں رہی۔ کئی بار یہ بھی ہوتا ہے کہ پاؤں کی جلن یا پنڈلیوں کی اینٹھن کے خوف سے دو تین بجے تک کام ہی کرتا رہتا ہوں۔ پچھلی رات بھی یہی ہوا تھا اس لیے بہو نے نہیں جگایا۔ گزشتہ فروری کو جب میں ساٹھے صاحب سے ملنے دہلی گیا تھا تو مجھے فیض کی آمد کی اطلاع ملی تھی۔ الہ آباد آنے پر پتہ چلا کہ مارچ کو الہ آباد میں کُل ہند مشاعرہ ہوگا، فیض صاحب آئیں گے۔ لیکن کچھ روز پہلے مشاعرہ کے روح رواں شیروانی اچانک دہلی اسٹیشن پر اُترنے سے کچھ ہی دیر پہلے دل کے دورہ سے چل بسے، کچھ دن بعد سنا کہ مشاعرہ اب نہیں ہوگا، کلکتے میں ہوگا۔ فیض وہاں جائیں گے۔ الہ آباد کے دو تین شاعروں کو دعوت نامہ بھی ملا۔ پھر کچھ دن پہلے زور و شور سے افواہ اڑی کہ فیض الہ آباد میں آ رہے ہیں، وائس چانسلر کی جانب سے یونیورسٹی میں ان کا استقبالیہ ہوگا۔

کیونکہ کوئی تحریری اطلاع یا دعوت نامہ نہیں ملا اس لیے میں نے کوئی توجہ نہیں دی۔ کوشلیہ اپنے بھائی کی برسی پر ممبئی گئی تھی۔ فیض بھی وہ فیض نہیں رہے، جن کے ساتھ ہم نے دہلی میں تین سال گزارے تھے، جن کے یہاں ہفتہ پندرہ روز میں جایا کرتے تھے، فیض بین الاقوامی شاعر ہیں، (بلکہ) یہ کہوں کہ سیاسی شاعر ہیں، ممبئی میں بیس میل دور سے ملنے چلے آئے تھے، مجھے امید نہیں تھی کہ اب وہ خود آئیں گے۔ میرے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ اس ہجوم میں جو ان کے ارد گرد اکٹھا ہو جاتا ہے بن بلائے جاؤں، سو میں روز کے معمولات سے فارغ ہو کر اپنے کام میں لگ گیا۔ تقریباً ایک بجے کھانا کھانے بیٹھا تھا کہ عطیہ بیگم کا فون آیا، سرکٹ ہاؤس میں فیض کے کمرے سے بول رہی تھیں، انھوں نے کہا کہ آپ کو شام یونیورسٹی کے فنکشن میں آنا ہے، چھ بجے پہنچ جانا، دو ہزار لوگ مدعو ہیں، میں آپ کی کرسی محفوظ رکھوں گی اور کل سویرے نو بجے ہندوستانی اکادمی میں ادیبوں کی میٹنگ ہے آپ کو اس میں بھی آنا اور بولنا ہے۔

شام کو بہوگنا کا جنم دن تھا، اس موقع پر ایک جلسہ ساؤتھ ملاکہ پارک میں ہو رہا تھا، میں بہ طور خاص مہمان مدعو تھا، سو میں نے ان سے کہا کہ نہ تو دعوت نامہ آیا اور نہ کسی نے کہا، مجھے عین اسی وقت ایک میٹنگ میں خاص مہمان کی حیثیت سے شریک ہونا ہے، اس کے کارڈ بٹ چکے ہیں، ایک ہی وقت میں دونوں جگہ کیسے ہو سکتا ہوں۔ لیکن عطیہ کا اصرار تھا کہ میں اس میٹنگ سے جلد چھٹی پا کر فیض صاحب کے استقبالیہ میں پہنچوں، وہ مجھے اور کوشلیہ کو یاد کر رہے تھے، اس نے مجھ سے یہ بھی کہا کہ آپ کا دعوت نامہ بھی پہنچتا ہوگا۔ فنکشن بہت جلدی میں (طے) ہوا ہے۔ کئی لوگ دعوت نامے بانٹ رہے ہیں۔ آپ کے پاس بھی پہنچ جائے گا۔ میں نے کہا ٹھیک ہے دعوت نامہ مل جائے گا تو کچھ دیر سے ہی سہی حاضر ہو جاؤں گا۔ عطیہ نے کہا کہ ہم آپ کا انتظار کریں گے اور آپ کی نشست محفوظ رکھیں گے۔ کھانے کے بعد میں انیکسی میں آرام کرنے جا رہا تھا کہ سامنے گیٹ سے شبر کوتوال کی بڑی سفید گاڑی آتی نظر آئی، دوسرے ہی لمحہ ایک سپاہی نے اتر کر کار کا دروازہ کھولا، وبھوتی نرائن رائے اور رویندر کالیہ گاڑی سے اترے، میرا ایک نوکر سے جھگڑا چل رہا تھا جو بدقسمتی سے پولس مخبر تھا، میں نے سوچا اسی سلسلے میں آئے ہیں۔ انہیں اندر کمرے میں لے گیا۔ انھوں نے ناوقت آنے کی معافی چاہی اور کہا کہ رات یونیورسٹی فنکشن کے بعد فیض صاحب اور دوسرے ادیبوں کو ڈنر پر بلایا ہے، مجھے بھی پہنچنا ہے۔ انھوں نے یہ وعدہ بھی کیا کہ وہ یونیورسٹی سے مجھے لے لیں گے۔

باتوں میں سونے کا وقت نکل گیا۔ میں باہر میز پر بیٹھ گیا اور کام کرنے لگا۔ تبھی یونیورسٹی کے دولڑکے دعوت نامہ لے آئے، دونوں میٹنگوں کے۔ انھوں نے درخواست کی کہ دیوی پرساد ترپاٹھی جی جنھوں نے یہ فنکشن آرینج کیا ہے چاہتے ہیں کہ میں اکادمی کی میٹنگ میں بولوں بھی ____ بہوگنا جی کی میٹنگ میں جاتے ہی خاص مہمان کی حیثیت سے اپنی تقریر کر کے کار میں یونیورسٹی پہنچا۔ فنکشن شروع ہو چکا تھا۔ کوئی لڑکی (شبھا مدگل) میٹھی آواز میں فیض کی مشہور غزل ''گلوں میں رنگ بھرے'' گا رہی تھی، میں ڈائس کے پیچھے چلا گیا، کالیہ، ممتا نیچے کرسیوں پر بیٹھے تھے، میں نے کالیہ کو ساتھ لیا، پیچھے کی طرف ڈائس کی سیڑھیوں کی طرف بڑھا، عطیہ انتظار کر رہی تھیں، ہمیں لے کر اوپر گئیں۔ فیض صاحب اور وائس چانسلر کے درمیان جگہ خالی پڑی تھی، میں بیٹھ گیا۔

رات فنکشن کے بعد وبھوتی کے گھر پہنچے، پینا پلانا، کھانا کھلانا ہوا، فیض نے کچھ غزلیں سنائیں۔ ان کو تھوڑا آرام دینے کے لیے میں نے بھی ایک غزل سنائی۔ فیض نے کبھی میری غزل نہیں سنی تھی، انھیں حیرت ہوئی اور جب میں نے یہ شعر کہا:

اپنی قسمت کو سراہے یا گلہ کرتے رہے   جو ترے تیر نظر کا کبھی گھائل نہ بنے

تو فیض نے کہا ارے بھائی تم کب سے ایسے شعر کہنے لگے اس عشق کو تو ہم نہیں جانتے۔

کافی رات گئے ہم وہاں سے چلے، میں نے فیض سے کہا کوشلیہ تو یہاں نہیں ہے، وہ ہوتی تو میں آپ کو سرکٹ ہاؤس میں نہیں ٹھہرنے دیتا لیکن اب آپ کو پندرہ منٹ کے لیے میرے گھر آنا ہوگا۔ بہو اور بچے آپ کو دیکھنا چاہتے ہیں، میری اردو کی نئی کتابیں چھپی ہیں، دینا چاہتا ہوں۔

انھوں نے کہا کل ہندوستانی اکادمی کی میٹنگ کے بعد، سرکٹ ہاؤس کو جاتے وقت تمہارے یہاں سے ہوتے چلیں گے۔ سو میں ہندوستانی اکادمی کی میٹنگ میں بھی گیا۔ پھر فیض میرے یہاں بھی آئے اور نہ صرف اپنی یادیں چھوڑ گئے بلکہ بہت سی پرانی یادیں تازہ بھی کر گئے۔ فیض کا جو روپ میں نے الہ آباد میں دو دنوں میں دیکھا، اس کی ایک جھلک میں ''ریگا'' (سوویت روس) بھارت، بنگلہ دیش اور پاکستان کے ادیبوں کے جلسے میں بھی دیکھ چکا تھا اور گذشتہ سال پیس کونسل

کی جانب سے نئی دہلی میں منائی گئی پریم چند صدی کے موقع پر بھی، یہ روپ، اس روپ سے بھی مختلف تھا، جو دہلی میں ان کے ساتھ بتائے تین برسوں میں میں نے دیکھا تھا۔ الہ آباد کے استقبالیہ جلسوں میں فیض نے تقریباً وہی نظمیں اور غزلیں سنائیں۔ محبت اور امن کے بارے میں اپنی جانب سے کچھ نہ کہتے ہوئے میں اس جواب کا ذکر کروں گا، جو انھوں نے ہندوستانی اکادمی کی میٹنگ میں کسی الہ آبادی نوجوان کو دیا تھا: الہ آبادی نوجوان نے دریافت کیا "فیض صاحب آپ کو یہ شہر کیسا لگا؟" فیض صاحب نے اپنی خاص مسکراہٹ بکھیرتے ہوئے کہا تھا" کچھ دن پہلے میں دہلی میں تھا، تو دہلی اچھا لگا تھا، پھر کلکتہ گیا تو کلکتہ اچھا لگا، اب الہ آباد میں ہوں تو الہ آباد اچھا لگ رہا ہے، پرسوں بمبئی میں ہوؤں گا تو بمبئی اچھا لگے گا۔"

ان کا یہ روپ ایک سیاسی شاعر کا تھا جو وہی کہتا ہے جو دوسرے سننا چاہتے ہیں۔ نہ صرف فیض نے وہی نظمیں پڑھیں، ان کی تعریف میں بولنے والوں نے بھی وہی وہی الفاظ ان کی تعریف میں کہے۔ ان میں سے شاید ہی کوئی انھیں جانتا ہو......اور تبھی میرے سامنے دہلی میں ان کے لودھی کالونی کے وسیع بنگلے میں جہاں ہم ہفتہ پندرہ روز میں جایا کرتے تھے یا بھارگو لین کے اپنے کوارٹر میں جہاں وہ کبھی کسی ہفتہ کے آخر میں آتے تھے، ان کے اور ایلس بھابھی کے ساتھ گزارے ڈھائی تین برس گزر گئے جس میں میں نے فیض کو نہ صرف مددگار دوست، پیار کرنے والا باپ، محبت کرنے والا شوہر بلکہ ایک نرم دل افسر کے روپ میں دیکھا اور نہایت دردمند اور مضطرب شاعر کے روپ میں بھی۔

عام جلسوں میں تو نہیں لیکن وبھوتی کے بنگلہ میں ڈنر کے بعد کسی نے ان سے مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ سنانے کی فرمائش کی اور فیض نظم سنانے لگے، وہ ترنم سے نہیں تحت میں پڑھتے ہیں، ان کے لہجے میں اتار چڑھاؤ اور زیروبم بھی نہیں ہوتا، ایک سی آواز میں سپاٹ طریقے سے نظم سنائے جاتے ہیں اور کسی مصرعہ یا بند کو دوبارہ نہیں پڑھتے۔ اور میرا ذہن چالیس برسوں کے فاصلے کو پار کر کے پریت نگر کے دنوں میں چلا گیا جب ایکٹی وٹی اسکول کے انگریزی پروفیسر وشوناتھ نے مجھے ایک اردو رسالہ دیا تھا۔ جانے کون سا رسالہ تھا، ادبی دنیا، ادب لطیف، ہمایوں، نیرنگ خیال یا عالم گیر..... جس میں پہلی بار ایک نظم پڑھی تھی اور مجھے فوراً یاد ہو گئی تھی، اس نظم کا مجھ پر کیا اثر پڑا، اس بارے میں کچھ نہ کہہ کر اتنا کہوں گا کہ جب میں اپنا ناول "گرم راکھ" لکھنا شروع کیا تو اس کا بنیادی خیال وہی تھا جو اس بند کے آخری دو مصرعوں میں بیان ہوا ہے:

ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کم خواب میں بنوائے ہوئے
جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے
جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے
پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے
اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے

اور میری نظروں کے سامنے پریت نگر کے دنوں سے بھی سال بھر پہلے کا ایک منظر گزر گیا۔ مال روڈ (اب وائی ایم سی اے ہال) لاہور میں ایک ادبی انجمن حلقہ ارباب ذوق کی ایک میٹنگ تھی، بصدارت فیض کی تھی۔ راجندر سنگھ بیدی نے

اپنی کہانی ''ہم دوش'' پڑھی تھی، کرشن چندر اصرار کر کے مجھے لے گیا تھا، اسی کے افسانے پر میں نے کہانی پر تنقید کر دی تھی جس پر بڑا شور مچا، لیکن وہ تنقید بیدی کو میرے قریب لے آئی جس نے ہمیں ایک عجیب رشتہ میں باندھ دیا، جو آج تک قائم ہے۔

آج فیض موٹے اور بھدے لگتے ہیں، کثرت شراب نے ان کے جسم کو ڈھیلا ڈھالا بنا دیا ہے لیکن میری نظروں میں ان کی آج بھی وہ شبیہ ہے جو میں نے حلقہ ارباب ذوق کی میٹنگ میں دیکھی تھی، پتلا، چھریرا تو نہیں گٹھا ہوا دوہرا جسم، لمبی ناک، چوڑا ماتھا، منہ پر ڈھیر سارے مہاسے اور نہایت خوب صورت گہرے رنگ کا کوٹ۔ چہرے کے مہاسوں کے باوجود فیض خوش شکل تھے، ان کے برابر کی کرسی پر قیمتی کپڑوں میں ملبوس نہایت خوب صورت لڑکی تھی، وہ گورنر کونسل کی کسی نواب ممبر کی بیٹی تھی، شاید ان کی طالب علم تھی، یا چاہنے والی۔ لاہور میں اس کے حسن اور عقلمندی کے چرچے تھے، فیض کے ساتھ اس کا نام لیا جاتا تھا۔ اس کا نام تو بھول گیا لیکن اس کا حسین چہرہ، اس کے کانوں میں لٹکتے آویزے آج بھی میری آنکھوں میں کوندجاتے ہیں۔ جب جب میں نے فیض کی مذکورہ نظم کے یہ دو مصرعے پڑھے یا سنے ہیں۔

لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے　　　اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے

میری آنکھوں میں وہ موہنی صورت اور سنہری آویزے گھوم جاتے ہیں اور نظم کے مصرعے کانوں میں گونجنے لگتے ہیں۔ عجیب بات ہے، پریت نگر میں فیض کی نظم پڑھنے کے ساتھ ہی یا پھر چند روز بعد میں نے جدید اردو شاعری کے دوسرے اہم شاعر ن۔م۔راشد کی مشہور نظم 'رقص' پڑھی جو مجھے آج بھی یاد ہے۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
غم سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ لے مجھ کو نشاں پالے مرا،
اور جرم عشق کرتے دیکھ لے
اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے

اور جیسے ان دنوں شائع ہونے والی فیض کی نظمیں 'چند روز اور مری جان فقط چند ہی روز' یا 'مرے ہم دم مرے دوست'، 'رقیب سے'، 'تنہائی'، 'سیاسی لیڈروں کے نام' اردو قارئین کو حیران کر گئی تھیں، اسی طرح راشد کی نظمیں 'دریچے کے قریب'، 'خودکشی'، 'شاعر درماندہ'، 'شرابی'، 'پہلی کرن' نے اردو قارئین کو بیحد متاثر کیا تھا۔ میں دونوں کو پڑھتا تھا حالانکہ دونوں کے ڈکشن میں، خیالات میں، بات کہنے کے ڈھنگ میں، زبان اور الفاظ کے برتنے میں بہت فرق تھا، مجھے دونوں شاعر پسند تھے۔ تب میں کیا جانتا تھا کہ سال بھر بعد ہی میں جدید شاعری کے ان دونوں شاعروں سے ذاتی طور پر ملوں گا، ان کے نزدیک رہنے اور ان کی شاعری کے علاوہ شخصیت کو بھی جاننے کا وقت ملے گا۔

یہ بات ہوئی کہ میں نے دوسری شادی کی اور ڈیڑھ دو ماہ بعد ہی صرف بیوی کو ہی نہیں بلکہ پریت نگر کی نوکری بھی چھوڑ دی۔ اس وقت جب میں نے اس کی قربت کے خوف سے دور، بنگلور میں ایک ٹیوشن لے لی تھی، کرشن (چندر) کا خط ملا کہ بنگلور جانے سے پہلے ایک روز کے لیے دہلی آؤں اور کون جانے مجھے بنگلور جانے کی زحمت نہ اٹھانی پڑے، میں دہلی گیا۔

کرشن نے مجھے دوسرے ہی روز آل انڈیا ریڈیو، دہلی میں ہندی صلاح کار اور ڈرامہ نویس کے ڈیڑھ سو روپے مہینے پر ملازم رکھوا دیا جو ان دنوں پروگرام اسسٹنٹ کی تنخواہ تھی۔ پریت نگر کی نوکری کا نوٹس پورا ہوتے ہی میں دہلی پہنچا، کرشن کے ساتھ بھارگو لین، تیس ہزاری میں ٹھہرا، سات دن بعد کرشن نے مجھے اپنے قریب ایک کوارٹر لے دیا، میری دوسری بیوی وہاں نہ آ جائے اس ڈر سے اسی سال ستمبر میں کوشلیہ سے تیسری شادی کر لی، اس شادی کی وجہ سے کچھ پڑوسی تنگ کرنے لگے، میں کوارٹر بدل کر کرشن کے کوارٹروالی لائن میں آ گیا، کرشن پانچ نمبر کوارٹر میں رہتا تھا، میں تین نمبر میں آیا، ایک کوارٹر بعد راشد ایک نمبر کوارٹر میں رہتے تھے، ان دنوں وہ آل انڈیا ریڈیو کے شعبہ میں انچارج تھے۔ ہندی مشیر کی حیثیت سے میرا زیادہ واسطہ کرشن اور راشد سے ہی پڑتا تھا، چونکہ میں نے ہندی کے بہت سے نئے لکھنے والوں کو ریڈیو پر انٹروڈیوس کیا تھا، اس لیے راشد سے واسطہ ناگزیر تھا، کرشن ڈراما کا انچارج تھا اور جب جب میں نے ڈرامے لکھے اس نے اسے پیش کیا۔

کرشن کے ساتھ روز نشست ہوتی، اپنائیت کا رشتہ تھا، راشد سنجیدہ مزاج اور کم آمیز شخص تھے، اس لیے رسمی رشتہ تھا، وہیں راشد کے یہاں فیض سے پہلی ملاقات ہوئی، اک روز کرشن نے بتایا کہ فیض آئے ہوئے ہیں، راشد کے یہاں ٹھہرے ہیں۔ ڈاکٹر تاثیر کی انگریز سالی سے ان کی شادی کی بات چل رہی ہے۔ یاد ہے کہ ایک صبح ان سے ملنے گیا، کیا کیا باتیں ہوئیں یاد نہیں، ملاقات یاد ہے، کچھ ہی دن بعد سنا کہ فیض فوج کے پبلک ریلیشن محکمہ میں لیفٹیننٹ یا کیپٹن (مجھے یاد نہیں) ہو گئے ہیں اور انھوں نے ڈاکٹر تاثیر کی سالی سے شادی کر لی ہے ____ دراصل دوسری جنگ عظیم میں ہٹلر کے روس پر حملے کے بعد کمیونسٹ پارٹی نے اس جنگ کو عوامی جنگ قرار دیا تھا اور ترقی پسند ادیب و شاعر فوج میں ملازم ہو گئے تھے۔ فیض اور تاثیر بھی انھی میں تھے۔ فیض کی شاعری میں حقیقت اور رومانیت کا کچھ عجیب سا آمیزہ ہے، ان کی چند نظموں جن میں ''سیاسی لیڈر کے نام'' قابل ذکر ہے، تاریخی طنز ہے، لیکن ان کی شاعری میں مزاح کا نشان ڈھونڈھنے سے بھی نہیں ملتا____ تب یہ سن کر کس کو یقین آئے گا کہ اس زمانے میں انھوں نے ایک بالکل غیر سنجیدہ اور ایبسرڈ نظم لکھی تھی، جسے سن کر سب بے اختیار ہنس پڑے تھے، تحریک بڑے بخاری صاحب کی تھی، یا تاثیر کی یا وہ راشد کی ہی برین ویو تھی، کہہ نہیں سکتا۔

لیکن یہ طے پایا کہ آل انڈیا ریڈیو کے ورائٹی پروگرام میں ایک صوتی مشاعرہ براڈ کاسٹ کیا جائے، صوتی مشاعرہ یہ کہ شاعر اس میں نظمیں پڑھیں جس میں آواز اور لہجہ شاعر کا تو اپنا ہو، پر الفاظ کے اس مجموعہ کا کوئی مطلب نہ ہو، راشد نے مجھے بھی نظم لکھنے کے لیے کہا، فیض کو بھی، چراغ حسن حسرت اور شاید اخترالایمان کو بھی، میں نے نرالا کی مشہور نظم ''تم اور میں'' کی پیروڈی کی، جو بعد میں ہندی ساہتیہ سمیلن، ابوہر کے کوی سمیلن میں بہت پسند کی گئی خود نرالا نے اس کی داد دی۔ فیض نے بھی اپنے رنگ میں نظم کہی جس میں فیض کی رومانیت اور ترقی پسندی دونوں رنگ تھے لیکن نظم کا کوئی مفہوم نہیں تھا، ظاہر ہے براڈ کاسٹ کے بعد یاروں نے فیض سے بار بار سنا، خوب ٹھہاکے لگائے اور داد دی۔

فیض ان دنوں ریڈیو اسٹیشن آتے تھے، ہفتہ پندرہ روز میں ان کی کوئی ٹاک یا شاعری براڈ کاسٹ ہوتی، ان دنوں اکثر ان سے ملاقات ہوتی، باتیں کرنے کا موقعہ ملتا۔ ان میں مجھ میں جو دوری تھی، بہت کم ہو گئی۔ تبھی چند مہینوں بعد میں ان سے کہہ سکا کہ میری بیوی نے فوج میں نوکری کر لی ہے، ہو سکے تو اسے اپنے دفتر میں کلرک ہیکریٹری رکھ لیں، وہ مان گئے۔

بات یہ ہے کہ کوشلیہ شادی سے پہلے دنیال خورد میں ہیڈ مسٹریس تھی، شادی کے بعد نوکری چھوڑ آئی تھی، میرے دفتر آنے کے بعد سارا دن بور ہوتا اسے پسند نہ تھا، زمین دار نانا کی نواسی، خوش حال اور امیر خاندان، رہنے سہنے کا معیار

اونچا، میں اگرچہ اپنی تنخواہ اور رہن سہن کے سیدھے سادے طریقے سے مطمئن تھا، پر وہ نہیں تھی، نئی نئی شادی، تیسری شادی تھی۔ میں سختی سے کچھ نہ کہتا، اشاروں کی بات پر وہ دھیان نہ دیتی۔

اس نے پہلے دہلی کے اندر پرستھ اسکول میں ٹیچر کی ملازمت کی۔ لیکن ایک بار ہیڈ مسٹریس کی کرسی پر بیٹھنے کے بعد ٹیچری کرنا مشکل تھا، چند ہی روز میں ہیڈ مسٹریس سے اس کا جھگڑا ہو گیا، اس نے نوکری چھوڑ دی۔ ان دنوں ملٹری کا ایک خواتین ونگ جسے ڈبلیو اے سی کہتے تھے، شروع ہوا، ایک شام وہ جا کر بھرتی ہو گئی، مجھے اچھا نہیں لگا میں نے سمجھایا کہ لوگ اسے اچھی نظر سے نہیں دیکھتے اور کہتے ہیں کہ اس ونگ کو فوجی افسروں کی تفریح کے لیے بنایا گیا ہے۔ کوشلیہ بہت ضدی عورت ہے۔ اس کا خیال تھا کہ کمزور عورتیں ہی اس کا شکار ہوتی ہوں گی۔ میں خاصا پریشان تھا، تب میں نے فیض سے جا کر کہا، انھوں نے حامی بھر لی اور اسے اپنے دفتر میں سکریٹری رکھ لیا۔ کام تو وہاں کوئی تھا نہیں، کوشلیہ نے اردو ٹائپ سیکھ لیا تھا۔ دفتر میں میرے مسودے ٹائپ کرتی رہتی۔ دو ایک خط ان کے بھی کر دیتی، کوشلیہ ان دنوں ایک ماہر موسیقار سے غالب کی غزلیں گانا سیکھ رہی تھی۔ غالب مشکل شاعر ہے۔ کہیں کہیں دقت ہوتی تو میں کہتا فیض سے سمجھ لو، فیض اسے غزل سمجھاتے، وہ بھی فیض کو تھوڑی بہت ہندی سکھاتی، ہم ہفتہ پندرہ روز میں فیض کے گھر چلے جاتے اور رات وہیں رہتے۔ ان دو برسوں میں، میں نے فیض کو شاعر نہیں بلکہ شخص کی حیثیت سے بہت قریب سے دیکھا، اور ان کی ان خوبیوں کے بارے میں جانا جس کی وجہ سے وہ دوست احباب میں بیحد مقبول ہیں۔

اس سے پہلے کہ میں فیض کے بارے میں لکھوں، ایلس بھابھی کے بارے میں دو لفظ کہنا چاہوں گا ___ ایلس دبلی پتلی، چھریری، لمبی، تیکھے ناک نقشے والی، خوش مزاج، شائستہ، اور رحم دل تھی، ان کے ساتھ بڑی اپنائیت محسوس ہوتی، کئی واقعات میں سے مجھے دو واقعے خاص طور پر یاد ہیں۔

ایک شام ہم کھانے پر بیٹھے تھے، بڑا سا ڈائننگ ٹیبل، پیالے، پلیٹیں، چھری کانٹے، جیسے متمول انگریز گھرانوں میں خانساماں کھانا پکاتے اور لگاتے ہیں، بیرے لاتے ہیں، ایسا ہی ایلس کے یہاں تھا، فیض بالکل انگریزوں کی طرح چھری کانٹے سے گوشت کھاتے تھے، اس شام مرغ پکا تھا، فیض کانٹے کی مدد سے مرغ کی ٹانگ سے گوشت کاٹ کر کھا رہے تھے، مجھے ویسے کھانا آتا نہیں تھا، ان کی دیکھا دیکھی میں نے بھی اسی طرح کھانے کی کوشش کی، میں نے کانٹا پھنسایا اور چھری سے کاٹنا ہی چاہتا تھا کہ پوری ٹانگ چھٹک کر نیچے غالیچہ پر جا گری، میں ایک دم گھبرا گیا۔ خاص طور پر اس لیے کہ کوشلیہ اس مہذب طور طریقے میں ایلس سے کسی طرح کم نہیں تھی اسی لیے دونوں میں خوب پٹتی تھی، میں نے گھبرا کر ایلس کی طرف دیکھا، انھوں نے مسکراتے ہوئے کہا ''ڈونٹ وری، فیض آلسو ڈز اِٹ'' اور میں مطمئن ہو گیا۔

پھر ایک بار ہمارا پروگرام وہاں جانے کا تھا، فیض کا بنگلہ لودھی کالونی میں تھا، اور ہم تیس ہزاری، دہلی میں تقریباً گیارہ میل دور رہتے تھے، میں سائیکل پر کوشلیہ کو بٹھا کر لے جاتا، پہلے پہل تو وہ بہت تلملائی لیکن پھر عادی ہو گئی، چلنے سے پہلے اس نے کہا فیض کو فون کر دیجیے کہ ہم آ رہے ہیں۔ برابر کے کوارٹر میں موتی رام صحافی رہتے تھے، ان کے وہاں فون تھا، میں وہاں گیا، فون کرنے میں مجھے ہمیشہ گھبراہٹ ہوتی ہے لیکن کوشلیہ فون اور اپائنٹمنٹ کے بغیر جانا غیر مہذب سمجھتی ہے۔۔ سو میں گیا اور فون کیا اور کہا کہ فیض صاحب ہم آ رہے ہیں، انھوں نے جواب میں کچھ کہا جو ٹھیک سے سنائی نہیں دیا، میں نے پھر کہا آپ کو اس لیے فون کیا کہ ہم آ رہے ہیں، بارہ ایک بجے تک پہنچ جائیں گے اور کھانا وہیں کھائیں گے۔ انھوں نے پھر کچھ کہا جو پھر میری سمجھ میں نہیں آیا ___ بعد میں میں نے ان کے دفتر میں دیکھا کہ وہ فون کا چونگا منہ سے تھوڑا پرے رکھ کر بات کر رہے ہیں، یوں بھی

وہ بہت دھیمے، دھیرے بات کرنے کے عادی ہیں ___ اس لیے وہ کیا کہہ رہے تھے مجھے سنائی نہیں دیا، میں نے پھر وہی بات دہرائی اور فون رکھ دیا، جب ہم سائیکل پر گیارہ میل کا فاصلہ طے کر کے ایک بجے کے قریب ان کے بنگلے پر پہنچے تو دیکھا فیض اور ایلس دونوں برآمدے میں کہیں جانے کو تیار کھڑے ہمارا انتظار کر رہے ہیں۔ فیض نے کہا ''اشک صاحب! ہمارا لنچ تو آج کرنل مجید ملک کے ساتھ ہے، ہم دونوں آدھے گھنٹہ سے آپ کا انتظار کر رہے ہیں، میں نے فون پر آپ سے دو بار کہا لیکن آپ میری بات سمجھ نہیں پائے۔'' کوشلیہ کا چہرہ تن گیا۔ اپنے اس اُجڈ اور گنوار پتی پر اسے کتنا غصہ آیا ہوگا جو لوگ اسے قریب سے جانتے ہیں صرف وہی تصور کر سکتے ہیں، اب تو عادی ہوگئی ہے، لیکن وہ شادی کا نیا نیا زمانہ تھا، کوشلیہ رسمی اور مہذب برتاؤ پر یقین رکھنے والی خاتون تھی، بے حد امپریس ہوئی، میری جو حالت ہوئی ہوگی اس کا آپ تصور ہی نہیں کر سکتے۔ تبھی ایلس بھابھی نے مسکراتے ہوئے کہا ''اچھا ہوا کوشلیہ تم آگئیں، سلمہ کی پرابلم تھی، اسے گھر میں چھوڑے جا رہی ہوں، تم اس کا خیال رکھنا، لنچ تیار ہے خود کر لینا اور اشک کو بھی کرا دینا۔ ہم جلد ہی آ جائیں گے۔'' ہم کو یقین دہانی کرا کے ایلس فیض کے ساتھ چلی گئیں۔

جیسے بیدی ایک بار سات دنوں کے لیے الہ آباد آئے اور مجھے اور کوشلیہ کو نہ صرف پان بلکہ تمباکو کھانا بھی سکھا گئے اسی طرح فیض سے ملنے کے بعد مجھے بھی ایک ایسی عادت پڑ گئی جو آج تک میرے ساتھ ہے۔ فیض صبح بیڈ ٹی پیتے ہیں، کوشلیہ سے ملنے کے بعد میں بھی بیڈ ٹی لینے لگا تھا، لیکن بیڈ ٹی کے ساتھ کچھ نہیں لیتا تھا۔ جبکہ فیض صاحب ہمیشہ دو بسکٹ لیتے تھے۔ ہم ویک اینڈ جب وہاں گزارتے تھے، تو ان کا بیرا ہمارے کمرے میں بھی بیڈ ٹی لاتا تھا ساتھ میں بسکٹ بھی۔ ان دو ڈھائی برسوں میں مجھے بھی عادت پڑ گئی۔ اس کے بعد مجھے یاد نہیں کہ میں نے بسکٹوں کے بغیر بیڈ ٹی لی ہو۔

فیض کے کردار کی ایک خوبی اور ہے جو انھی دنوں میں نے دیکھی۔ عام آدمی خوشی کے موقعوں کو چھپا نہیں پاتا، اس کے چہرے سے اس کا اظہار ہو جاتا ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ فیض کے کردار میں خوشی اور غم کو یکساں طور پر برتنے کی فطری صلاحیت ہے۔ انھوں نے قوت برداشت اور مرنجان مرنج طبیعت کے ساتھ ساتھ کچھ عجیب قسم کی بے نیازی بھی پائی ہے۔ میں بہت جلد اُکھڑ جاتا ہوں۔ خوشی ہو یا غم میرے چہرے سے اس کا اظہار ہو جاتا ہے لیکن فیض کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ اس بارے میں ایک واقعہ کا ذکر کرنا چاہوں گا: شام کا وقت تھا، میں اور کوشلیہ فیض کے یہاں گئے ہوئے تھے، یا شاید میں دفتر سے سیدھا وہاں پہنچ گیا تھا۔ فیض اور کوشلیہ آنے والے تھے۔ جیسا کہ میں نے کہا لودھی کالونی والا بنگلہ بہت بڑا تھا، بڑا سا لان، کھلا برآمدہ، بہت بڑا ہال، بید کا بنا ہوا ایک لمبا کاوچ برآمدے میں رہتا تھا، جس پر فیض دفتر سے آ کر لیٹ جاتے تھے، میرے پہنچنے کے کچھ دیر بعد فیض آ گئے اور اس کاوچ پر ٹانگ پھیلا کر بیٹھ گئے، چائے آئی ہم لوگوں نے پی، پھر فیض نے اٹھتے ہوئے ایلس بھابھی سے کہا ''ایلس ذرا ساتھ کناٹ پیلس تک چلو۔'' ایلس نے پوچھا ''معاملہ کیا ہے؟'' فیض نے کہا ''ایک اسٹار خریدنا ہے۔'' اور یوں ہمیں اپنے کیپٹن سے میجر ہونے کی خبر دی۔ ایلس بہت خوش ہوئیں اور فیض کے ساتھ چلی گئیں۔ میں بہت دیر تک اس واقعے کے بارے میں سوچتا رہا۔ میں تسلیم کرتا ہوں کہ فیض کے مزاج کی یہ خوبی مجھے اچھی لگی، لیکن یہ بھی جانتا ہوں کہ چاہنے کے باوجود اسے اپنا نہیں سکتا۔ انھی دنوں راشد کے ساتھ ساتھ فیض کی شاعری کا بھی مطالعہ کیا، ان کو لکھتے ہوئے بھی دیکھا، دونوں سے ان کی شاعری سنی حالانکہ دونوں کے اسلوب اور خیالات میں زمین آسمان کا فرق ہے لیکن دونوں کی شاعری کے لیے میرے دل میں یکساں جگہ ہے۔ جہاں تک شخصیت کا سوال ہے میں نے فیض کو راشد سے بہتر انسان پایا اور شاید یہی ان کی مقبولیت کا سبب ہے۔ ☆☆☆

ڈاکٹر مشرف علی

اوپیندر ناتھ اشک کی افسانہ نگاری

اوپیندر ناتھ اشک 14 دسمبر 1910ء کو جالندھر (پنجاب) کے ایک برہمن خاندان میں پیدا ہوئے۔ گھر کی مالی حالت خراب ہونے کی وجہ سے ان کی پرورش و پرداخت تنگ دستی اور غربت میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم گھر پر حاصل کرنے کے بعد انھوں نے 1927ء میں سائیں داس اینگلو سنسکرت ہائی اسکول جالندھر سے ہائی اسکول کا امتحان پاس کیا۔ 1931ء میں ڈی اے وی کالج جالندھر سے گریجویشن کیا۔ لا (LAW) کالج لاہور سے 1936ء میں ایل ایل بی (LLB) کے امتحان میں امتیازی نمبروں سے کامیاب ہوئے۔ اشک کو بی اے کرنے کے بعد لاہور جانا پڑا جہاں انھیں کچھ دنوں تک اردو روز ناموں میں رپورٹر، ٹرانسلیٹر، سب ایڈیٹر کی حیثیت سے کام کرنے کا موقع ملا۔ مشکل حالات کے باوجود انھوں نے ہمت نہیں ہاری۔ ابتدائی زندگی کے ان سخت مرحلوں نے ان کی شخصیت کو نکھارنے اور اسے جلا بخشنے میں اہم رول ادا کیا۔

اشک کے سوانحی حالات اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ بچپن سے ہی ان کے اندر قوت ارادی اور کچھ حاصل کرنے کا جوش و جذبہ بدرجہ اتم موجود تھا۔ عملی زندگی میں انھیں جن نامناسب حالات کا سامنا کرنا پڑا اسے دیکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اشک نے اپنے اشکوں سے تخلیقی سطح پر بڑا کام کیا۔ اشک کی خوبیوں کا ذکر کرتے ہوئے قمر رئیس لکھتے ہیں:

"بچپن سے اب تک زندگی کے جن اکھاڑوں میں انھوں نے کشتیاں لڑی ہیں، جس سرد و گرم سے گزرے ہیں، جن کوچوں کی خاک اڑائی، جن گھاٹوں کا پانی پیا ہے آج کے بہت سے بانکے ترچھے ادیب بھی اس کا تصور نہیں کر سکتے۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ زندگی کے معرکوں میں انھوں نے کبھی پیٹھ نہیں دکھائی۔ چنوتیوں کے سامنے ہار نہیں مانی، الجھنوں اور صعوبتوں میں گھبرائے نہیں۔ ہر آزمائش میں انھوں نے اپنی آن، اپنے بانکپن اور بے چینیوں کو زندہ رکھا ہے کہ یہی ان کے طویل تخلیقی سفر کا زاد راہ تھا"۔ (اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب، قمر رئیس، کتابی دنیا دہلی ۲۰۰۴، ص ۱۶۱۔۱۶۰)

اشک تین زبانوں اردو، ہندی اور پنجابی پر یکساں قدرت رکھتے تھے۔ اور ان تینوں زبانوں میں انھوں نے ادبی تخلیقات پیش کی، ان کا افسانوی سفر کم وبیش ۷۰ سال کے عرصے پر محیط ہے۔

اردو افسانے کی تاریخ میں اوپیندر ناتھ اشک کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اشک نے جس عہد میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ اگر ایک طرف رومانیت پسندی سے عبارت تھا تو دوسری طرف سماجی حقیقت نگاری کی راہ بھی ہموار ہوتی جا رہی تھی۔ جہاں ایک طرف نیاز فتح پوری اور سجاد حیدر یلدرم کے رومانوی افسانے موجود تھے تو دوسری طرف پریم چند کی حقیقت نگاری نے اردو افسانے کو زندگی کی ٹھوس سچائیوں کے اظہار کا وسیلہ بنالیا تھا۔ پریم چند کی مقصدیت اور حقیقت پسندی کی روایت کو تقویت پہنچانے اور نئے پہلوؤں کی تلاش کرنے والوں میں ایک اہم نام اوپیندر ناتھ اشک کا بھی ہے۔

اشک نے جس ماحول و معاشرے میں آنکھیں کھولیں۔ پلے بڑے، جن حالات و مسائل کا تجزیہ و مشاہدہ کیا اسے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ آزادی سے قبل ہی وہ ایک صاحب طرز افسانہ نگار کی حیثیت سے اپنی شناخت قائم کر چکے تھے۔ 'نورتن'، 'عورت کی فطرت'، 'ڈاچی'، 'کونپل'، 'ناسور'، 'چٹان' وغیرہ ان کے اہم افسانوی مجموعے ہیں۔ ان مجموعوں میں شامل بیشتر افسانے معاشرتی زندگی کے مختلف گوشوں کی عکاسی کرتے ہیں۔

اشک کے افسانوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ سماجی و سیاسی زندگی کا گہرا شعور رکھتے ہیں اور اسے اپنے افسانوں میں پیش کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ 'ڈاچی'، اور 'ٹیبل لینڈ'، ان کے دو اہم افسانے ہیں جو دو مختلف مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔ افسانہ ڈاچی اردو میں پہلی بار 38-1937 میں شائع ہوا۔ پھر اس کے بعد ہندی میں شائع ہوا۔ ہندی میں اس افسانے کی اشاعت کے بعد اشک ہندی میں جلد ہی، ڈاچی کے لیکھک کے طور پر مشہور ہو گئے۔

افسانہ 'ڈاچی' جاگیردارانہ ماحول و معاشرت میں غریبوں اور مزدوروں کی بے بسی اور مجبوری کی داستان پیش کرتا ہے۔ اس کے کردار اس عہد کی نمائندگی کرتے ہیں جب ہندوستانی سماج میں طبقاتی نظام اپنے پورے شباب پر تھا۔ اعلیٰ طبقہ (جاگیردار، ساہوکار، پٹواری وغیرہ) غریبوں اور مزدوروں کا ہر طرح سے استحصال کرتا تھا۔ غریبوں اور مزدوروں کی حالت یہ تھی کہ وہ اپنے اوپر ہونے والے ظلم وجبر کو اپنی قسمت کا لکھا سمجھتے تھے۔

آزادی سے قبل ہندوستان کے سماجی ڈھانچے میں جاگیردارانہ ماحال و معاشرت کا بول بالا تھا۔ 1857ء کے انقلاب کی ناکامی کے بعد جب انگریز ہندوستان پر پوری طرح قابض ہو گئے تو انھوں نے یہاں بغیر کسی مزاحمت کے حکومت کرنے اور اپنے مفاد کے لیے ہندوستانی سماج میں موجود جاگیردارانہ روایت کی بھر پور حمایت کی۔ اس عہد میں ہندوستان کی بیشتر آبادی کی معاشی ضرورتیں زرعی پیداواروں سے پوری ہوتی تھیں اور قابل کاشت زمینوں کے مالک ہر علاقے میں چند زمیندار اور ساہوکار ہوتے تھے۔ اور یہ لوگ غریب کسانوں اور مزدوروں کا اس طرح سے معاشی استحصال کرتے تھے کہ محنت ومشقت کے باوجود غریب کسان اور مزدور اپنی

بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنے سے قاصر تھے۔

'ڈاچی' میں بھی ایک غریب مزدور 'باقر' کے حالات و مسائل کی ترجمانی کی گئی ہے جو ایک مخصوص معاشرے یعنی کہ جاگیردارنظام کی دین ہے۔ باقر ایک لاابالی نوجوان اور ایک بچی کا باپ ہے جو کام کرنے سے جی چراتا ہے کیونکہ اس کی بیوی محنت و مزدوری کر کے اس کی ضرورتوں کا ہر طرح سے خیال رکھتی ہے لیکن اس کی اچانک سے موت سے باقر کی زندگی کا رخ بدل جاتا ہے۔ مرتے وقت باقر کی بیوی نے اس سے کہا تھا کہ:

''میری رضیہ اب تمھارے حوالے ہے۔ اسے تکلیف نہ ہونے دینا'' (میبل لینڈ اور دوسرے افسانے۔ ص ۱۱۴)

مرتے وقت باقر کی بیوی کے منھ سے ادا ہونے والا یہ جملہ اس کی زندگی کا مقصد ہی بدل دیتا ہے۔ اب وہ ایک لاابالی نوجوان نہیں بلکہ اپنی بیوی کی آخری آرزو پوری کرنے والا شوہر اور ایک نہایت مشفق باپ بن جاتا ہے۔ وہ محنت کر کے اپنی بیٹی رضیہ کی ہر خواہش پوری کرتا ہے۔ رضیہ کو کسی قسم کی تکلیف ہو یا اس کی کوئی خواہش ادھوری رہ جائے یہ باقر کو کسی بھی قیمت پر گوارا نہیں۔ رضیہ جب آٹھ برس کی تھی اس نے علاقے کے ایک رئیس کو اپنی چھوٹی بیٹی کے ہمراہ ڈاچی یعنی سانڈنی پر سواری کرتے ہوئے دیکھا اور اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوئی کہ وہ بھی ڈاچی پر بیٹھے اور اس نے یہ ضد پکڑلی کہ باقر اسے ڈاچی خرید کر دے۔ وہ معصوم اس حقیقت سے انجان تھی کہ اس کے مزدور باپ کے لیے ڈاچی خریدنا تو دور اس کا تصور کرنا بھی محال ہے۔ باقر نے کسی طرح رضیہ کو بہلایا پھسلایا تاہم اس نے دل میں ٹھان لیا کہ وہ محنت و مزدوری کر کے ایک دن اپنی بیٹی کی آرزو ضرور پوری کرے گا۔ آخر کار باقر اپنے مقصد میں کامیاب بھی ہو جاتا ہے اور ایک خوبصورت، سڈول اور لمبی ڈاچی خرید لیتا ہے اور نہایت خوشی کے عالم میں اپنے گھر کی طرف روانہ ہوتا ہے تاکہ وہ اپنی بیٹی کو تحفہ دے سکے۔ وہ جلد سے جلد گھر پہنچنا چاہتا ہے اور اس کے ذہن میں مختلف خیالات گردش کرتے رہتے ہیں۔'' افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''یہاں سے اس کا گاؤں نزدیک ہی تھا۔ یہی کوئی دو کوس! باقر کی چال دھیمی ہوگئی اور اس کے ساتھ تصور کی دیوی اپنی رنگ برنگی کوچی سے اس کے دماغ کے قرطاس پر طرح طرح کی تصویریں بنانے لگی۔ باقر نے دیکھا کہ اس کے گھر پہنچتے ہی ننھی رضیہ مسرت سے ناچ کر اس کی ٹانگوں سے لپٹ گئی ہے اور پھر ڈاچی کو دیکھ کر اس کی بڑی بڑی آنکھیں حیرت اور مسرت سے پھیل گئی ہیں۔ پھر اس نے دیکھا کہ وہ رضیہ کو اپنے آگے بٹھائے سرکاری کھالے کے کنارے کنارے ڈاچی پر بھاگا جا رہا ہے...... رضیہ کی خوشی کا وار پار نہیں۔ وہ جیسے ہوائی جہاز میں اڑی جا رہی ہے''۔ (میبل لینڈ اور دوسرے افسانے، ص۔ ۱۱۶)

مندرجہ بالا اقتباس سے ڈاچی خریدنے کے بعد باقر کی ذہنی کیفیت اور خوشی و سرمستی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کی یہ خوشی دیرپا ثابت نہیں ہوتی۔ گھر پہنچنے سے قبل ہی اس کی ڈاچی گاؤں کے رئیس کی ملکیت ہو جاتی ہے کیونکہ ڈاچی اسے بہت پسند آئی ہے اور باقر بے چوں و چرا ڈاچی اس رئیس کو سونپ کر خالی ہاتھ خلا میں

گھورتا ہوا اپنے گھر کی طرف چل پڑتا ہے اور انتظار کرتا ہے کہ رضیہ سو جائے تو وہ چپ چاپ گھر میں داخل ہو۔

بیانیہ تکنیک میں لکھی گئی یہ کہانی جاگیر دارانہ عہد کی ایک تلخ حقیقت کو پیش کرتی ہے جس میں ایک مزدور کی آرزو کو چکنا چور ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس کہانی کا آخری حصہ قاری کو خاص طور پر اپنی جانب متوجہ کرتا ہے۔ کہانی کا ڈرامائی اختتام بلاشبہ جاگیردارانہ عہد میں غریب کسانوں اور مزدوروں پر ہونے والے ظلم و ستم کی داستان پیش کرتا ہے اور اس معاشرے کی مکروہ روایتوں کو بے نقاب کرتا ہے۔

اشک کا دوسرا افسانہ جس کا انتخاب میں نے تجزیے کے لیے کیا ہے وہ 'ٹیبل لینڈ' ہے۔ اس افسانے کا موضوع تقسیم ہند کے بعد پیدا شدہ صورتحال ہے جسے نہایت فنکارانہ ہنر مندی کے ساتھ اشک نے پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ انسانی نفسیات و جذبات کا بہترین ترجمان ہے اور ساتھ ہی اعلیٰ انسانی اقدار کا علامیہ بھی ہے۔

15 راگست 1947ء کو ہندوستان کو آزادی نصیب ہوئی لیکن یہ آزادی اپنے ساتھ تقسیم ملک کا سانحہ بھی لے کر آئی جس کی وجہ سے برصغیر میں بڑے پیمانے پر فرقہ وارانہ فسادات ہوئے۔ قتل و غارت گری اور لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم رہا۔ آپسی بھائی چارگی اور اخوت کی جگہ نفرت اور دشمنی نے لے لی۔ انسان بے مروت اور بے حس ہو گیا اور اس کے تمام انسانی جذبات مردہ ہو گئے اور وہ وحشی بن گیا۔ عورتوں کی سرعام عصمت دری کی گئی۔ وسیع پیمانے پر جانی و مالی نقصان ہوا۔ ہندوستان اور پاکستان سے بڑے پیمانے لوگوں نے ہجرت کی اور اپنی جان بچا کر بھاگے۔ تقسیم ملک کے بعد پیدا شدہ صورتحال کا زندگی کے تمام شعبوں پر اثر پڑا۔

افسانہ 'ٹیبل لینڈ' میں تقسیم ملک کے بعد پنجاب اور لاہور کی صورتحال اور وہاں ہونے والی تباہی و بربادی کے پس منظر میں افسانے کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے۔ اس افسانے کا اہم کردار دینا ناتھ ہے جسے اپنا وطن لاہور بے حد عزیز ہے۔ وہ بمبئی میں فلم آرٹسٹ کے طور پر کام کرتا ہے لیکن ٹی بی کے مرض میں مبتلا ہو کر پنچ گنی میں زیر علاج ہے۔ پنچ گنی میں ہی تقسیم ملک کے بعد لاہور میں ہونے والے فسادات کا اسے پتہ چلتا ہے۔ دینا ناتھ کے بھائیوں اور رشتہ داروں کو وہاں سے بھاگ کر دلی آنا پڑتا ہے اور اب وہ شرنارتھی کیمپ میں پناہ گزیں ہیں۔ یہ صورتحال دینا ناتھ کو مشتعل کر دیتی ہے اور اس کی غیر جانبداری اور فرقہ وارانہ ہم آہنگی غصے میں جل کر خاک ہو جاتی ہے اور اس کے دل میں مسلمانوں کے تئیں شدید نفرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے جو اس کی ذہنی کیفیت میں تبدیلی کا باعث ہے۔ اب اس کی زندگی کا ایک ہی مقصد ہے کہ وہ کسی طرح چندہ اکٹھا کر کے دلی میں ہندو شرنارتھیوں کے لیے کمبل بھیج سکے۔ وہ جی جان سے اس کام میں لگ جاتا ہے۔ دینا ناتھ نے ہندو شرنارتھیوں کے لیے 500 روپے بھیجنے کا ہدف متعین کیا ہے اور اپنے اس مشن کی تکمیل میں وہ انجانے میں ایک پنجابی مسلمان مریض کے پاس پہنچ جاتا ہے جس کی زبانی اسے پنجاب میں مسلمانوں پر ہونے والے ظلم ستم کی حقیقت معلوم ہوتی ہے۔ افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''دینا ناتھ نے پاکستان میں ہندو سکھ عورتوں اور بچوں پر ہونے والے وحشیانہ مظالم کی باتیں سنی تھیں

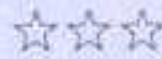
کنواری لڑکیوں کی عصمتیں لوٹی گئیں۔ ان کو ننگا کر کے نچایا گیا۔ بوڑھیوں کی چھاتیاں کاٹ دی گئیں۔ ماں باپ کے سامنے ان کی بچیوں کے ساتھ زنا کیا گیا۔ بچوں کے سامنے ان کے باپ کی گردنیں کاٹی گئیں۔ قتل، غارت گری اور خون ریزی کے دل دہلا دینے والی داستانیں سن کر دینا ناتھ کا خون کھول اٹھا تھا۔ لیکن ان بزرگ سے جالندھر میں مسلمانوں کی تباہی کا حال سنتے سنتے دینا ناتھ کے رونگٹے کھڑے ہو گئے۔ ان میں سے کون سا ظلم تھا جو رام اور کرشن، نانک اور گوبند کے نام لیواؤں نے مسلمانوں پر نہیں توڑا''۔ (ٹیبل لینڈ اور دوسرے افسانے، ص205)

مندرجہ بالا اقتباس تقسیم ملک کے بعد بڑے پیانے ہونے والی تباہی و بربادی کی حقیقی تصویر کشی کرتا ہے۔ دینا ناتھ جب بزرگ پنجابی مسلمان سے پنجاب میں مسلمانوں پر ہونے والے ظلم کی داستان سنتا ہے تو وہ اندر سے کانپ جاتا ہے اور اس کی فرقہ وارانہ سوچ بدل جاتی ہے اور ایک پھر وہ انسان کو صرف انسان کی حیثیت سے دیکھنے لگتا ہے اور جو کچھ اس نے چندہ اب تک جمع کیا ہے، اسے بزرگ کے سامنے رکھ کر یوں گویا ہوتا ہے:

''بابا میں ہندو ہوں۔ میرا گھربار پاکستان میں لٹ چکا ہے۔ پاکستان میں رب العالمین پر یقین رکھنے والے مسلمانوں نے بے قصور ہندوؤں پر اور ہندوستان میں گھٹ گھٹ میں بسے بھگوان کے پیروؤں نے معصوم مسلمانوں پر جو مظالم توڑے ہیں، ان کا کفارہ وہ سات جنم میں ادا نہیں کر سکتے۔ میری یہی دعا ہے کہ بھگوان انھیں نیک صلاح دے۔ میں یہ چندہ پنجاب کے دکھی شرنارتھیوں کے لیے اکٹھا کر رہا تھا۔ آپ بھی پنجاب کے شرنارتھی ہیں اور دکھی بھی کم نہیں۔ روپیہ زیادہ نہیں مگر دیکھیے اگر اس سے آپ کا کام چل سکے''۔ (ٹیبل لینڈ اور دوسرے افسانے، ص206)

اس افسانے کا آغاز جہاں فرقہ وارانہ منافرت اور دشمنی سے ہوتا ہے، وہیں اس کا اختتام انسان دوستی، بھائی چارگی اور اعلیٰ انسانی قدروں پر ہوتا ہے۔ اس افسانے میں سیاسی ریشہ دوانیوں اور انگریزوں کی 'پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو' کی پالیسی کی طرف اشارے موجود ہیں۔ ٹیبل لینڈ تقسیم ملک کے اوپر لکھا گیا یقیناً ایک طاقت ور اور قابلِ ذکر افسانہ ہے۔

ڈاچی، اور ٹیبل لینڈ پر اس مختصر گفتگو کے بعد یہ بات بلا شبہ کہی جا سکتی ہے کہ اردو افسانے کے ارتقا میں اوپندر ناتھ اشک کا نام ممتاز حیثیت کا حامل ہے۔

☆☆☆

کتاب ''تحریر اساس تنقید''
پر مکالمہ

اردو میں مابعد جدیدیت / تھیوری کے تعلق سے سنجیدہ گفتگو اس کے دعوے داروں کا مقصد نہیں تھا لہذا اس موضوع پر ہندوستان میں بہت ہی کمزور اور مجہول قسم کی کتابیں اردو میں اب تک شائع ہوتی رہی ہیں۔ جن میں مصنفین / مرتبین کی کم علمی، بے بضاعتی کے علاوہ سرقہ و توارد کی بہتیری مثالیں ہمارا منہ چڑھاتی مل جاتی ہیں۔ قاضی افضال حسین کی کتاب ''تحریر اساس تنقید'' اس ادبی کثافت کو صاف کر کے منظر نامے کو اپنی آنکھ سے دیکھنے میں مدد کرتی ہے۔ افضال صاحب کی یہ کتاب اردو مابعد جدیدیت کو سمجھنے سمجھانے کی پہلی ایماندارانہ کوشش ہے لہذا پچھلے دس پندرہ سال کی بے جا دعائیت کو بھول کر ہمیں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ صحیح معنوں میں اردو مابعد جدیدیت کا آغاز ''تحریر اساس تنقید'' سے ہوا ہے۔

ادارہ ___________

پروفیسر ظہور الدین

تھیوری/ادبی تھیوری اور قاضی افضال حسین

گذشتہ کئی برسوں سے میں علی گڑھ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے اساتذہ کی تحریروں کا مطالعہ کرتا چلا آرہا ہوں۔ ان میں وہ تحریریں تو شامل ہیں ہی جو شعبے کے ادبی جریدے ''رفتار'' اور ملک کے دوسرے جرائد میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتی رہتی ہیں، وہ بھی شامل ہیں جنھیں نجی ملاقاتوں یا سمی ناروں کے دوران سننے یا کتابی صورت میں پڑھنے کا موقع ملا ہے۔ اس لیے میں اگر یہ کہوں کہ ملک کے تمام اردو شعبوں میں شعبۂ اردو علی گڑھ یونیورسٹی اس اعتبار سے نمایاں حیثیت کا حامل ہے کہ اس نے اردو زبان وادب کی ملکی و عالمی صورت حال اور اس میں جگہ پانے والے جدید سے جدید تر رجحانات پر نہ صرف نگاہ رکھی ہے بلکہ ان کی معلومات دوسروں تک پہنچانے کا فریضہ بھی بہ حسن وخوبی انجام دیا ہے، تو بے جا نہ ہے۔

شعبے کے اکثر اساتذہ کا علمی وادبی کام اگرچہ قابل ستائش ہے لیکن یہاں سردست میں پروفیسر قاضی افضال حسین کی ان تحریروں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو اس سے پہلے بھی اگرچہ ''رفتار'' کی وساطت سے نگاہ سے گزرتی رہی ہیں پر اب وہ ''تحریر اساس تنقید'' کے عنوان کے تحت کتابی صورت میں میرے سامنے ہیں۔ یہ مضامین ہمارے دور کے چند اہم موضوعات کو زیر بحث لاکر زبان وادب اور معاشرے کی تفہیم کے نئے زاویوں سے ہمیں روشناس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میں چونکہ خود بھی ان موضوعات میں خصوصی دلچسپی لیتا رہا ہوں۔ اس لیے آج میں انھیں میں سے کچھ کے بارے میں اپنی معروضات پیش کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔

یہاں میں ابتدا میں ہی قاضی افضال حسین کی اس کیفیتِ مزاج کا بھی ذکر کر دینا ضروری سمجھتا ہوں جس کا کسی حد تک عکس آپ کو اس مجموعے میں بھی ضرور دیکھنے کو ملے گا کہ آپ اکثر عام روش سے ہٹ کر چلنے اور چبائے ہوئے نوالوں کو چبانے سے گریز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس مجموعے میں بھی آپ نے مضامین کی ترتیب کو کوئی گھسا پٹا نام دینے کی بجائے ''نگارش نما'' کا عنوان چسپاں کر کے مضامین کا نمبر شمار تک لگانے سے احتراز کیا ہے۔ قاری کا اگر احساس نہ ہوتا تو شاید صفحہ نمبر لگانا بھی ضروری نہ سمجھتے۔ بالکل ویسے ہی جیسے

ژاک دریدا جس زبان کی ردِ تشکیل کرتا نظر آتا ہے، اپنی بات ہم تک پہنچانے کے لیے وہ اسی کو استعمال کرنے کے لیے خود کو مجبور پاتا ہے۔ تاہم دریدا کی یہ مجبوری جس طرح اس کی شخصیت کا علامیہ بنتی ہے اسی طرح قاضی افضال حسین کی یہ مجبوری ان کی شخصیت کو پہچاننے کی ماسٹر کی (کلید) ثابت ہوتی ہے۔

اس مجموعے میں مضامین کو جن تین عنوانات کے تحت ترتیب دیا گیا ہے وہ (۱) نظری اساس (۲) تعبیر اور (۳) عرصۂ متن ہیں۔ مرتب نے جو خود مصنف بھی ہیں، ترتیب کے دوران اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ہر حصے میں صرف وہی مضامین شامل ہوں جن سے اس کی موضوعاتی وحدت برقرار رہ سکے تاکی قاری مطالعے کے دوران کسی طرح کی ذہنی الجھن کا شکار نہ ہو اور تفہیم کے مرحلے کما حقہ طے پا جائیں۔

''نظری اساس'' کے عنوان سے مجموعے کے پہلے حصے میں جن مضامین کو شامل کیا گیا ہے ان کی تفصیل کچھ اس طرح سے ہے۔

''تھیوری اور ادبی تھیوری'' کے عنوان سے بظاہر یوں لگتا ہے کہ مصنف اپنی بحث کو انھیں دو کی حدود میں رکھنے کی کوشش کرے گا۔ لیکن جیسے جیسے ہم آگے بڑھتے ہیں صرف تھیوری اور ادبی تھیوری ہی نہیں فکر کے کئی دوسرے در بھی وا ہوتے نظر آتے ہیں۔ تاہم مضمون کا زیادہ تر حصہ انھیں دو سے بحث کرتا ہے۔ چنانچہ اس باب میں ابتداً مصنف نے سائنس اور بشری علوم میں تھیوری سے جو مراد لی جاتی ہے اور ان دونوں میں اس لفظ یا اصطلاح کے جو معنے متعین کیے گئے ہیں ان کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ سائنس میں تھیوری جہاں کسی سچائی کو ثابت کرنے کی کسوٹی سمجھی جاتی ہے وہاں بشری علوم میں اسے کسی موضوع کو سمجھنے کی کوشش تصور کیا جاتا ہے۔ یہاں (بشری علوم میں) یہ تصورات کا ایک ایسا نظام ہوتی ہے جو اپنے موضوع کی ماہیت/طرز وجود سے بحث کرتی ہے۔ سائنس میں تھیوری ان مشترک اصولوں پر مبنی ہوتی ہے جو کسی موضوع یا مادی شئے میں عمل پیرا ہوتے ہیں۔ پھر انھیں کی کسوٹی پر متعلقہ عناصر کو پرکھا جاتا ہے اور پیشین گوئی کی جاتی ہے۔ ادب یا فنون لطیفہ میں پیشین گوئی ممکن نہیں کیونکہ ان کا تعلق انسان یا انسانی سماج سے ہے جو ہر آن بدلتا ہے۔ پیشین گوئی کا مطلب یا مقصد بالآخر کسی چیز پر قدرت یا اختیار حاصل کرنا ہوتا ہے جبکہ ادب و فنون لطیفہ یا دوسرے بشری علوم (Humanities) میں تھیوری صرف ان کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ کب اور کن حالات میں ان میں کیا کیا تبدیلیاں رونما ہو سکتی ہیں ان کے بارے میں قیاس آرائی کرتی ہے لیکن ایسا کرتے ہوئے مزید تبدیلیوں کے لیے دروازے کھلے رکھتی ہے۔ سائنس اور بشری علوم میں تھیوری کے درمیان یہی بنیادی فرق ہے۔

آیئے اس فرق کو تھوڑا اور واضح کرنے کے لیے کچھ مثالوں سے مدد لیتے چلیں۔ ہمارے دور کا ہر پڑھا لکھا آدمی یہ بخوبی جانتا ہے کہ انرجی کے ذریعے آکسیجن اور ہائیڈروجن کے ملاپ سے پانی بنتا ہے۔ یہ تھیوری ہے۔ سائنس دانوں نے لیباریٹری میں تجربے کر کے پانی میں شامل عناصر کی ترتیب و شرح تک رسائی حاصل کر کے اس راز کو طشت ازبام کیا۔ یہ وہ حقیقت ہے جو کبھی بدلنے والی نہیں۔ یا اس میں اس وقت تک تبدیلی نہیں

آسکتی جب تک قدرت کچھ دوسری طرح کے عناصر سے کائنات کی تشکیل نو کے مرحلے طے نہیں کرتی۔ اب ہم جب بھی کسی نو آموز طالب علم کو یہ بتانا چاہیں کہ پانی کس طرح بنتا ہے تو انرجی کی مدد سے لبارٹری میں ان دونوں گیسوں کی ملاتے ہوئے پانی بنا کر اسے سمجھا سکتے ہیں۔ لیکن بشری علوم میں اس طرح کے تجربے نہیں کیے جا سکتے۔ ایک سامنے کی مثال کارل مارکس کی داس کیپٹال ہے۔

سماج میں برسر پیکار قوتوں کے تاریخی مطالعے نے مارکس کو اس نتیجے تک پہنچایا تھا کہ ہر دور کے سماج میں دو قوتیں ہمیشہ ایک دوسرے کے خلاف برسر پیکار رہتی ہیں۔ ان دو قوتوں کو اس نے بورژوا (دولت مند) اور پرولتاری (محنت کش) طبقوں کا نام دیا۔ یہ جنگ جب اپنے نقطۂ عروج کو پہنچتی ہے تو سماج میں وہ انقلاب رونما ہوتا ہے جو محنت کش طبقے کی فتح پر منتج ہوتا ہے۔ بورژوا طبقے کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ فتح کے بعد پرولتاری طبقہ اپنی ڈکٹیٹر شپ قائم کرتا ہے جو عارضی نوعیت کی حامل ہوتی ہے اور جس کا مقصد عوام کو تربیت دے کر اس قابل بنانا ہوتا ہے کہ وہ اس نظام کو قائم کرنے کے لیے تیار ہو سکیں۔ جسے اس نے غیر طبقاتی اور غیر ریاستی نظام زندگی کا نام دیا اور جس کا قائم ہونا اس کے مطالعے کے مطابق لازمی تھا۔ یہ تھیوری ہے۔ گزشتہ ڈیڑھ سو برس کے تجربات نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ اس کی تھیوری جزوی طور پر ہی سچ تھی۔ یہ بات درست ہے کہ ہر سماج میں کچھ قوتیں ہمیشہ ایک دوسرے کے خلاف صف آرا رہتی ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ ہمیشہ ہی بورژوا اور پرولتاری طبقوں کی شکل میں موجود ہوں۔ مفادات کے تحفظ کبھی کبھی ایک ہی طبقے کو دو حصوں میں تقسیم کر کے ایک دوسرے کے خلاف صف آرا کر سکتا ہے۔ مثال ہمارے سامنے موجود ہے۔ درج فہرست ذاتوں یا طبقوں کو حکومت کی طرف سے مل رہی مراعات نے گزشتہ 63 برس کے دوران دو دھڑوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک طبقہ ان افراد پر مشتمل ہے جو ہر طرح کے حربے استعمال کر کے حکومت کی طرف سے مل رہی مراعات سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھانے کی کوشش کر تا رہا ہے اور وہ ان مراعات کو اپنے طبقے کے ان لوگوں تک نہیں پہنچنے دینا چاہتا جن کا کوئی پرسان حال نہیں۔ مفادات کی یہ جنگ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ شدید صورت اختیار کرتی جا رہی ہے اور لگتا ہے آنے والے وقت میں ہمیں سماجی تقسیم کی کچھ نئی صورتیں دیکھنے کو ملیں گی۔

•

اسی طرح وقت نے یہ بھی ثابت کر دیا ہے کہ دو دھڑوں یا قوتوں کا یہ تصادم ضروری نہیں کسی خونین انقلاب کی شکل ہی اختیار کرے جیسا کہ مارکس نے سوچا تھا۔ یہ تصادم دو طبقوں میں مفاہمت کی صورت بھی پیدا کر کے استحصال کی نئی صورتوں کو جنم دے سکتا ہے۔ مادیت کے اس سیلاب میں ساری اقدار خس و خاشاک کی طرح بہتی چلی جا رہی ہیں۔ دونوں طبقوں کے رہنماؤں کے مابین مفاہمت عام لوگوں کے استحصال کی نئی صورتیں پیدا کر رہی ہے۔ سوویت روس کے انہدام کے بعد کارل مارکس کے سارے خواب چکنا چور ہو گئے ہیں۔ کلاس لیس اور سٹیٹ لیس سوسائٹی کا قیام ایک ایسا خواب ہے جس کے شرمندۂ تعبیر ہونے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ پھر بھی مارکس نے جو تھیوری پیش کی اس نے سماج میں متصادم قوتوں کو سمجھنے میں یقیناً مدد دی ہے۔ گو اسے اس طرح

ثابت نہیں کیا جا سکتا جس طرح آکسیجن اور ہائیڈروجن کے اشتراک سے پانی بننا ثابت کیا جا سکتا ہے۔ سائنسی علوم اور بشری علوم میں تھیوری کے استعمال کے مابین اسی بنیادی فرق کی طرف افضال ہماری توجہ مبذول کراتے ہیں۔

سائنس اور بشریاتی علوم میں تھیوری کے مفہوم کے فرق کو پیش کرنے کے بعد قاضی افضال آئیزر کے حوالے سے بشری علوم میں تھیوری کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''تھیوری تصورات کا وہ نظام کلام ہے جو اپنے موضوع کی ماہیت/طرز وجود سے بحث کرتا ہے''

اور پھر اس تعریف کے دو بنیادی نکات: نظام کلام (Discourse) اور موضوع، کی فرداً فرداً وضاحت کرتے ہوئے فوکو کے حوالے سے درج ذیل امور کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اپنے اس مفہوم میں نظام کلام (Discourse) تصور، نظریہ یا Idiology سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ ایک جاری process یا system (نظام) ہے، متعین وحدت نہیں۔'' (ص۔۱۳)

آگے بڑھنے سے پیشتر آیئے ذرا دیکھتے چلیں کہ نظام کلام کے جاری پراسیس یا سسٹم ہونے سے ان کا مدعا کیا ہے۔ میرا خیال ہے بشری علوم میں تھیوری کو وہ ایک ایسا نظام کلام (ڈسکورس) یا اظہار خیال یا بحث و گفتگو تصور کرتے ہیں جس نے ابھی کسی قطعی، مکمل اور جامع اصولوں پر مبنی تصور کی شکل اختیار نہیں کی۔ جو ابھی کوئی طے شدہ فکری وحدت نہیں بنی۔ جیسا مارکس کے ہاں ہم نے دیکھا، بلکہ جو ابھی فکری وحدت کی شکل اختیار کرتا ہے۔ جو اپنے موضوع کے عناصر ترکیبی سے بحث تو ضرور کرتی ہے پر کوئی ایسے نتائج اخذ کرنے سے گریز کرتی ہے جنھیں آفاقی سچائی کا درجہ دیا جا سکے۔ اور جنھیں کسوٹی بنا کر کسی بھی تھیوری کو اس پر کسا جا سکے۔ اپنی بات کا مزید واضح کرنے کے لیے وہ آئزر کے خیالات کو پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''اولذکر (یعنی سائنسی علوم میں تھیوری کا تصور) سچائیوں کو ثابت اور قائم کرتا ہے اور ثانی الذکر (یعنی بشری علوم میں تھیوری کا تصور) تنظیم کا خاکہ مرتب کرتا ہے۔''

بشری علوم میں تھیوری کے عمل دخل کی مزید وضاحت کرتے ہوئے جب افضال یہ کہتے ہیں کہ 'تھیوری حسی یا مظہراتی تجربے کے مقابلے میں ایک خالص فکری تشکیل (Intellectual Construct) ہے۔ اور جب ہم کسی چیز کو تعمیر یا تشکیل کہتے ہیں تو سب سے پہلے فطری کے مقابلے میں تہذیبی اور عقل عام/عام سمجھ (Common Sense) کے مقابلے میں دلائل پر قائم دانش مندانہ نظام کہتے ہیں' (ص۔۱۳) تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تھیوری کسی شئے کی حقیقت سے متعلق دلائل پر مبنی ایک ایسا نظام ہے جو اس شئے کو سمجھنے میں ممد و معاون ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بعد درج ان کا جملہ کہ 'اس سے تھیوری کے کسی نوع کا جمالیاتی تصور ہونے کی بھی نفی ہوتی ہے، جس کی بنیاد افراد کی حسوں پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت ہے۔'' (ص۔۱۳) قبول کرنے کو جی نہیں چاہتا۔ ایسا لگتا ہے یہاں وہ تنقیدی ذہن سے نہیں شعری یا پھر تخلیقی ذہن سے کام لے رہے ہیں، ورنہ وہ جانتے ہیں کہ، اگر وہ

مکمل اور دانشوارانہ رمق کی حامل ہے تو جمالیاتی تاثر سے مبرا نہیں ہوسکتی۔ اس حقیقت کے پیش نظر، فلسفے کو بھی بہترین شاعری کے زمرے میں رکھا جاتا ہے اور شاعری کو فلسفے کے زمرے میں۔ ایک مثال افلاطون ہے جس نے فلسفیانہ مقالات نثر ہوتے ہوئے بھی اسے منظوم یا شعری پیرہن عطا کر کے دو آتشہ بنا دیا ہے۔

نظام کلام کے بعد ان کی پیش کردہ تعریف کا دوسرا اہم نکتہ موضوع ہے۔ اس کو وہ رشتوں کے کسی بھی نظام کا نام دیتے ہیں۔ موضوع کسی بھی شعبۂ علم سے متعلق ہوسکتا ہے۔ یعنی وہ تاریخ، سماجیات، عمرانیات اور ادب کسی بھی شعبے سے حاصل کیا جاسکتا ہے لیکن جب اسے کسی شعبے سے حاصل کرلیا جائے تو پھر اس کے عناصر ترکیبی یا اجزاء کے درمیانی رشتوں کی ایسی تشریح کرنا ضروری ہے جس کی نوعیت آفاقی ہوتا کہ انسانی معاشرت کے ایک علاقے سے مخصوص تصورات کے نظام کا استعمال فکر کے اس مخصوص علاقے کے علاوہ معاشرتی زندگی کے دوسرے علاقوں پر بھی یکساں سہولت کے ساتھ کیا جاسکے۔ اگر ہمارا موضوع ہندوستانی معاشرہ ہے تو اس کی تشریح اس طرح کی جانی چاہیے کہ انھیں عناصر ترکیبی سے دوسرے ملکوں کی سماجی تشریح بھی کی جاسکے اگر فوکو اور قاضی دونوں کی مراد یہی ہے تو بات سمجھ میں آتی ہے اگر یہ نہیں اور وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ ہندوستان کی سماجی تشریح جن اصلوں کے مطابق کی گئی ہے انھیں کی روشنی میں ہندوستانی ادب کی تشریح و توضیح بھی کی جاسکے تو میرا خیال ہے یہ جزوی طور پر تو ممکن ہے کلی طور پر نہیں۔ ہندوستانی سماج کا تجزیہ ادب کی سماجی تشریح میں تو معاون ہوسکتا ہے اس کے اقداری پیمانوں کو وضع کرنے میں کام نہیں آسکتا۔ یعنی اردو غزل کی سماجی تشریح میں تو سماجیات کے اصول کام آسکتے ہیں اس کے فنی جائزے میں کوئی مدد نہیں دے سکتے۔

کچھ ملتے جلتے علوم میں البتہ ان سے مدد لی جاسکتی ہے۔ لیکن یہ سلسلہ زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتا۔ مثلاً افضال صاحب کا یہ کہنا تو صحیح ہے کہ: ''معاشرے کے معاشی نظام کے مارکسی تعبیر سے برآمد ہونے والے منطقی نظام معاشرے کی تہذیبی ترجیحات سے لے کر مختلف زبانوں کے شعر و ادب پر منطبق ہوتا رہا ہے۔'' لیکن یہ تجزیہ ادب کے فنی تقاضوں کی معیار بندی میں سود مند نہیں ہوسکتا۔ مثلاً کسی دور کی غزل کے تہذیبی انسلاکات کا جائزہ لیتے ہوئے یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ اس میں پرولتاری سماج کے مسائل کو ابھارا گیا ہے لیکن وہ سماج ان مسائل کو غزل میں پیش کرنے کے لیے کچھ فنی اصول بھی پیش کرتا ہے نہیں کہا جاسکتا۔ ہر دور کے مسائل کو ابھارنے کے لیے غزل نے انھیں فنی اقدار کا سہارا لیا ہے۔ جنھیں ابتدا میں ہی اس سے مخصوص کر دیا گیا۔ غزل کی ریزہ خوئی سے تو نثری غزل نے بھی انحراف نہیں کیا۔

افضال صاحب ساسیور کے جن مشاہدات کی آفاقیت کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ ''نفسیات فلسفے بلکہ معاشیات و ماحولیات تک میں اس شعبہ علم کے مقدمات کو تھیورائز (Theorize) کرنے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے'' تو اسے بھی نہ تو کوئی خوش آئند بات تصور کرنا چاہیے اور نہ کوئی ایسی کلید جس سے انسانی سماج کے بہتر ہونے کی کوئی سبیل نکلتی ہو۔ اسے بھی مغربی نوآبادیاتی نظام کی ایک کڑی ہی تصور کرنا چاہیے جس کا بنیادی

مقصد ذہنی طور پر دنیا کو مفلوج کرنے کے سوا اور کچھ نہیں۔ جب سے ایشیائی ممالک سے مغربی طاقتوں کا سیاسی اقتدار ختم ہوا ہے اس وقت سے وہ لگاتار ایسے حربے استعمال کرتی چلی آرہی ہیں جو انھیں ذہنی اقتدار حاصل کرنے میں مدد دیں۔ ساری دنیا پر ایک ہی طرح کی فکر نافذ کرنے کے پس پشت بھی یہی نوآبادیاتی ذہن کارفرما ہے۔ آج ہم لباس اور کھان پان سے لے کر روزمرہ زندگی کی ساری ضرورتوں کو اسی طرح پورا کرنے کی کوشش کررہے ہیں جس طرح انگلستان یا امریکہ کے لوگ پورا کرتے ہیں۔ بڑی ہی خفیہ اور شاطرانہ چالوں کے تحت ہماری دنیا خصوصاً ایشیا اور افریقہ کی ترقی پذیر اقوام کو ذہنی غلامی میں مبتلا کیا جارہا ہے۔ ہم اپنا کلچر، اپنی زندگی یہاں تک کی اپنی اقدار اپنے آداب واطوار تک سے قطعی نابلد ہوتے جارہے ہیں۔ یہ وہی ذہنی غلامی ہے جس سے نجات حاصل کرنے کے لیے ہم نے ہزاروں انسانوں کی قربانی دی تھی۔ زبان اور ادب پر بھی آفاقیت کے نام پر یہی نوآبادیاتی فکر مسلط کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ کسی بھی ملک کی سائنسی وتحقیقی، علمی ادبی دریافتوں سے مستفید ہونا انسان کا بنیادی حق ہے۔ لیکن اسے اس طرح خود پر مسلط کرنا کہ ان سے ہٹ کر کچھ سوچا ہی نہ جاسکے یہ ایک ایسی ذہنی غلامی ہے جو قوموں کو ذہنی وفکری اعتبار سے مفلوج کردیتی ہے۔ یہ وہ افیون ہے جو قوموں کے ضمیر کو سلادیتی ہے۔ ساسیور کی لسانی تحقیقات یورپی معاشرے میں ابھرنے والی جن زبانوں کو موضوع بناتی ہیں ان کے لیے یقیناً یہ طریقہ ہائے کارسودمند ہیں۔ ان کو سمجھنا اور ان کی روشنی میں اپنی زبانوں اور معاشرے کا جائزہ لینا بھی نامناسب نہیں لیکن ان کو آفاقی صداقت سمجھ کر اپنی ہر شئے سے انحراف کرنا درست رویہ نہیں ہے۔

ساسیور کے خیالات سے جن بین العلومی مطالعات کے ابھرنے کی بات کی جاتی ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ اس کے حوالے سے لیوی اسٹراس نے جو کام کیا اس سے ادب کی تفہیم اور قدر وقیمت کی بہتر صورت پیدا ہوئی ہے اسے جزوی طور پر تو قبول کیا جاسکتا ہے حتمی طور پر نہیں۔ سب سے پہلے تو یہی بات تسلیم نہیں کی جاسکتی کہ بین العلومی تنقید کوئی نیا شعبہ علم ہے۔ وہ خصوصیت جسے آج بین العلومیت کا نام دیا جارہا ہے ہمیشہ سے ادب وتنقید دونوں کا کسی نہ کسی حد تک حصہ رہی ہے۔ انسانی ذہن کو بلکہ انسان کو سارے علوم کا منبع قرار دیا جاتا رہا ہے اور حقیقتاً وہ ہے بھی۔ ادیب بھی اسی ذہن سے خوشہ چینی کرتا ہے۔ پھر یہ کہوں کہ ممکن ہے کہ اس کے علمی سفر کی سمت یک طرفہ ہو۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس ہمہ جہتی سفر کے نقوش کبھی واضح صورت میں اور کبھی علامتوں، تشبیہوں، استعاروں اور پیکروں کے نقاب میں ڈھکے چھپے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ انھیں ڈھونڈ نکالنے کے لیے البتہ کسی پینی نگاہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے اردو ادب سے ایک مثال پیش کی جارہی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

غالب کا ایک مشہور شعر ہے:

ضعف سے گریہ مبدّل بہ دم سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہوجانا

کہتے ہیں غالب نے اس شعر میں اس سائنسی حقیقت کو پیش کیا ہے جس کے مطابق گرمی کی شدت سے

پانی بخارات کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن غور کیجیے تو معلوم یہ ہوگا کہ غالبؔ سائنسی اصول کی تائید نہیں در پردہ تردید کر رہے ہیں۔ سائنسی اصول کے مطابق، جیسا کہ کہا گیا، پانی ضعف سے ہوا نہیں بنتا بلکہ گرمی سے بخارات کی شکل اختیار کرتا ہے اور بخارات ٹھنڈے یا سرد نہیں ہوتے بلکہ انرجی کی دوسری شکل ہونے کی وجہ سے گرم بلکہ بسا اوقات جھلسا دینے والے بھی ہوتے ہیں۔ انھیں دمِ سرد، نہیں کہا جا سکتا۔ سرد اگر ہوں گے تو ایک بار پھر پانی کی شکل اختیار کر لیں گے۔ جس طرح گرمی (جو بذاتِ خود انرجی کی ہی ایک صورت ہے) کے عمل سے پانی بخارات بن کر بادلوں کی شکل اختیار کرتا ہے (جو خود بھی انرجی ہی کی ایک شکل ہے) جب وہ سرد ہو جاتے ہیں تو دوبارہ پانی کی صورت اختیار کر کے زمین پر برسنا شروع کر دیتے ہیں۔ غالبؔ جو کچھ کہہ رہے ہیں وہ یہ نہیں جانتے بلکہ انسان پر بیتنے والی ایک ایسی المیاتی صورتِ حال ہے جس کو وہ شعری پیکر میں ڈھال کر ایسے مؤثر انداز میں پیش کر رہے ہیں جو قاری کو بھی افسردگی سے دوچار کر دیتی ہے۔ غالبؔ دراصل یہ کہہ رہے ہیں کہ جب تک جسم میں طاقت تھی دل کے زخم کو ہلکا کر لیا کرتے تھے۔ جب وہ طاقت زائل ہوگئی ہے رونے دھونے کے عمل نے سرد آہوں کی صورت اختیار کر لی ہے۔ جن سے غم ہلکا ہونے کی بجائے اور بھی شدید ہو گیا ہے۔ جسم تو کمزور ہوا ہے پر محسوس کرنے کی طاقت کم نہیں ہوئی ہے نہ غم و اندوہ کی یورش میں ہی کمی آئی ہے۔ چنانچہ اس صورتِ حال کی وجہ سے درد و کرب میں بدرجہا اضافہ ہو گیا ہے۔ غالبؔ سائنسی اصول کی توثیق نہیں کر رہے اس کی شعری تنسیخ پیش کر رہے ہیں۔ فطرت کے نظام میں پانی گرمی سے ضرور ہوا بنتا ہوگا لیکن انسانی فطرت کے اپنے اصول ہیں جہاں جسمانی طور پر کمزور انسان پر جب غم و اندوہ کی یورش ہوتی ہے تو رونے یا آنسو بہانے کی طاقت نہ ہونے کی وجہ سے رونا دھونا یا آنسو بہانا یہ آہوں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی گرمی کے علاوہ بھی قدرت کے نظام میں کوئی طاقت ایسی ضرور ہے جو پانی کو ہوا بناتی ہے۔ غالبؔ اسے ضعف سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہاں سرد سانسیں دوبارہ آنسوؤں کی صورت اختیار نہیں کرتیں جیسا کہ بخارات کے ساتھ ہوتا ہے۔ اسی لیے یہ سرد آہیں درد و کرب کی شدت کو بدرجہا بڑھا دیتی ہیں۔

اس شعر کی اگر سائنسی توضیح پیش کی جائے تو شعر کے معنے اور اس کا اثر دونوں خبط ہو جائیں گے۔ شعری عمل اپنا مواد زندگی کے ہر میدان سے تو حاصل کرتا ہے پر اسے ٹھوس سائنسی حقیقت نہیں شعری حقیقت بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس لیے اسے شعری حقائق کی روشنی میں ہی سمجھنا اور پرکھنا ضروری ہے۔

کسی بھی فن پارے کا سائنسی مطالعہ کیجیے یا ساجیاتی مطالعہ یا کسی اور شعبۂ علم کے تحت اسے جانچنے کی کوشش کیجیے ہمارا مطالعہ ہمیشہ ادھورا ہی رہے گا۔ یہ ایک طرح سے محض موضوعاتی مطالعہ بن کر رہ جائے گا، ہم اس کے فنی پہلوؤں کے بارے میں کچھ نہ کہہ پائیں گے۔ اس لیے بین العلومیت کو ادب کی پرکھ کے لیے نیک فال تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اس بات کو ضمیر علی بدایونی کے اس اقتباس پر ختم کرنا مناسب ہوگا جو لیوی اسٹراس کے خیالات کا محاکمہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''اساطیر کے ساختیاتی مطالعے سے ہم ان بنیادی اور لازمی ساختوں تک پہنچ جاتے ہیں جو بشریات،

عمرانیات اور لسانیات تینوں علوم کی تہہ میں کارفرما ہیں لیکن ساختیاتی نقطۂ نظر ہمیں ایک تنگ وادی میں بھی پہنچادیتا ہے جہاں سفر کی نئی مشکلات در پیش ہیں۔ ساختیاتی نقطۂ نظر اگر کچھ وسعتوں سے ہمیں آشنا کرتا ہے تو کچھ محدود بھی کردیتا ہے۔ جو علم اپنی بنیاد اور اساسی اصولوں کے لیے دوسرے علوم کا محتاج ہو اس میں اس نوع کی مشکلات ضرور پیش آتی ہیں۔ لسانی ماڈل کا اطلاق لسانیات میں بھی پوری طرح منطبق نہیں ہوتا۔ بشریات اور دوسرے معاشرتی اور انسانی علوم میں کیوں کر ہوسکتا ہے۔ سارے علوم ایک دوسرے کو مکمل تو کرتے ہیں لیکن اقتدا اور پیروی نہیں کرتے اور متحد ہونے کے ساتھ ساتھ مختلف بھی ہوتے ہیں اور بعض اوقات ایک دوسرے سے متصادم بھی ہوتے ہیں۔''

افضال صاحب نے اپنے اس مختصر مضمون میں لسانیات کے متعدد جدید نظریات کا حوالہ دیتے ہوئے اپنے مقدمات کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے شاید یہ سوچ کے کہ ان کا ہر قاری لسانیات کی ان شاخوں سے کما حقہ واقف ہے ان کا محض سرسری ذکر کرنے تک ہی اکتفا کیا ہے۔ مضمون کے موضوع اور حدود کو دیکھتے ہوئے یہ شاید درست بھی ہے لیکن جب اس مضمون کو کتاب کا حصہ بنانا مقصود ہو تو پھر حواشی میں یا پھر متن کے اندر ہی ضروری معلومات شامل کردینا بہتر ہوتا ہے۔ اس سے نہ صرف کتاب کی افادیت میں اضافہ ہوجاتا ہے بلکہ قارئین کا حلقہ وسیع ہوجانے کے امکانات بھی بڑھ جاتے ہیں۔ مضمون کے آخر میں کچھ تفصیلات تو دینے کی ضرور کوشش کی گئی ہے لیکن عام قاری ہی کیا اردو کے خاص قاری کی بھی تشفی نہیں ہوتی۔ مثلاً ایک اقتباس میں جب وہ فرماتے ہیں کہ ''ادب میں ساختیات کا تنقیدی تصور اور قبائل کی معاشرتی / تہذیبی زندگی کے متعلق لیوی سٹراس کے ساختیاتی ماڈل پر کی گئی تحقیقات، ساسیور کے لسانی ماڈل کی مختلف علوم میں استعمال کی بہت عمدہ مثالیں ہیں'' تو قاری کے ذہن میں ان تحقیقات کو جاننے کی خواہش نہ صرف بیدار ہوجاتی ہے بلکہ وہ آگے پڑھنے سے پہلے انھیں جاننا ضروری سمجھتا ہے۔ اسی طرح جب وہ یہ فرماتے ہیں کہ ''اب جو نشانیات (Semloties) کا نیا شعبۂ علم قائم ہوا ہے، جس میں ہم معاشرے کے معاشی نظام سے لے کر فلم تک ہر شعبے میں نشانوں کے نظام (sign system) کا مطالعہ کرتے ہیں، یہ پوری طرح ساسیور کے تصور لسان سے برآمد ہوا ہے۔ بلکہ ساسیور نے تو اس کی پیشین گوئی بھی کی تھی۔ (ص۔۱۴۔۱۵) تو توقع یہ تھی کہ وہ اس علم نشانیات کی اہم خصوصیات کا ذکر بھی کردیں گے لیکن ایسا ہوا نہیں۔ ان کا یہ مضمون جتنا اہم ہے اس کا تقاضہ تھا کہ وہ ایسا کرتے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا، قاری کے ذہن میں یہ سوال ضرور سر ابھارتا ہے کہ ادب میں ساختیاتی ماڈل پر کی گئی وہ کون سی تحقیقات ہیں جنھیں ساسیور کے لسانی ماڈل کی عمدہ مثال قرار دیا گیا ہے۔ یہاں افضال کی مراد سب سے پہلے تو ان تنقیدی نظریات سے ہے جنھیں ساسیور کی لسانی تحقیقات نے جنم دیا۔ مثلاً معنی نما (Signifier) کو زبان کی بنیاد بنا کر ان کے آپسی رشتوں کی اس نے جس طرح وضاحت کی اس نے لسانی تحقیق کے نئے دروا کیے۔ اسی طرح زبان میں لفظ کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے اسے نشان (sign) کے نام سے منسوب کرتے ہوئے اسے جس طرح صوت / آواز اور ذہن، معنی نما (Signifier) اور ذہن / تصور، معنی (signified) قرار

پائے۔ اس نے متخالف اصولوں کے دو اور جوڑوں کو پیش کر کے ساختیات کو سمجھنے کی راہ آسان کردی۔ ایک جوڑ کو Language یعنی زبان اور پیرول (Parols) یعنی گفتار (Speech) کا نام دیتے ہوئے اس نے ان کے فرق کو واضح کیا۔ Language اس کی نظر میں زبان کا نظریاتی (Theoralied) نظام یعنی زبان کی قواعد کا مجموعہ تھا۔ جس کی پیروی کرنا ہر بولنے والے کے لیے ضروری ٹھہرا، اگر وہ اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کا متمنی ہوتو speech یا گفتار فرد کے ہاتھوں زبان کے قواعدی نظام کا روزمرہ استعمال قرار پایا۔

اصطلاحوں کے دوسرے جوڑے کو اس نے Diachronic اور Synchronic کا نام دیا۔ ڈایا کرانک سے مراد زبان کے تاریخی ارتقاء کا مطالعہ اور سینکرانک سے کسی ایک وقت یا دور میں زبان کا مطالعہ تھا۔ لیکن اس نے زبان کے سنکرانک مطالعے کو اہم تصور کرتے ہوئے اس پر زور دیا۔ کسی ایک زمانے یا دور میں زبان کے اسی مطالعے کا دوسرا نام ساختیات ٹھہرا۔ چنانچہ ساختیات ساسیور کی نظر میں زبان کی اس ساخت کا مطالعہ ہے جو کسی ایک ماحول یا صورتِ حال کے تحت کسی مخصوص زمانے یا دور میں تشکیل پاتی ہے۔ یعنی زبان کے تاریخی ارتقا یا لسانی ساختوں کے تاریخی ارتقا کا مطالعہ اس کے (یعنی ساختیات کے) دائرۂ تحقیق سے باہر ہوتا ہے۔ اس کا مقصد زبان کی موجودہ ساختوں کی کارکردگی کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔

ساسیور نے اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے دو اور اصطلاحوں کی مدد حاصل کی جنھیں Syntagmatic اور Paradigramatic کا نام دیا۔ ان دونوں اصطلاحوں کی وضاحت کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ بات چیت (Discourse) کے دوران الفاظ کی ترتیب سیدھی لکیر کی طرح ہوتی ہے۔ یعنی جملے میں الفاظ زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔ ان کے درمیانی رشتے فطری انداز میں ترتیب پاتے ہیں۔ الفاظ، جن کا دوسرا نام نشانات ہے جملے کی زنجیر میں اس طرح منسلک ہوتے ہیں کہ انھیں اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جا سکتا انھیں اپنی جگہ سے ذرا بھی آگے پیچھے کر دیجیے تو نہ صرف جملے کی ساخت مجروح ہو جائے گی بلکہ وہ اپنے معنی بھی کھو دیں گے۔ یہی نہیں جملے کا حسن جاتا رہے گا۔ مثلاً ''وہ روٹی کھا رہا ہے'' کو اگر ہم '' ہے رہا وہ روٹی کھا'' کر دیں تو جملے کی ساخت کے مجروح ہونے سے دیکھئے ہم کیا کچھ کھو دیا: (۱) جملے کا جمالیاتی پیکر (۲) بہت حد تک مفہوم (۳) قواعد ترتیب جس کی پیروی ساسیور کے مطابق ترسیل و ابلاغ کی ضمانت دے سکتی ہے۔ ایک سادہ سے جملے کی ساخت بگڑنے سے اگر نتائج اتنے افسوس ناک ہو سکتے ہیں تو کسی پیچیدہ یا مرکب جملے میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے کیا کچھ نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ معلوم یہ ہوا کہ زبان کے مطالعے میں ساخت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ جملے میں الفاظ کی ساخت ہی اسے کسی خاص مفہوم کی ترسیل کا ہنر عطا کرتی ہے۔ اب زبان کے اس اصول کو کائنات یا زندگی کے کبھی مظاہر پر منطبق کیجیے تو معلوم یہ ہوگا کہ قدرت کا یہ کارخانہ اسی اصول پر مبنی ہے۔ ہر شے کی ساخت ہی نہ صرف اسے انفرادیت عطا کرتی ہے بلکہ وہ معنویت بھی جس نے اس کائنات کو رنگارنگی عطا کر رکھی ہے۔

اسی طرح ادب کی دنیا میں جب کوئی ساختیاتی نقاد کسی فن پارے کا جائزہ لیتا ہے تو اس کی کوشش اس

ساخت کی بازیافت ہوتی ہے جس نے اس فن پارے کو نہ صرف معنویت عطا کی ہے بلکہ ایک جمالیاتی پیکر بھی بنایا ہے۔ ایک ماہر ساختیات ایک فن پارے کا مطالعہ اس لیے کرتا ہے وہ ان اصولوں کو دریافت کر سکے جنھوں نے الفاظ محاوروں، استعاروں، تشبیہوں اور پیکروں کے علاوہ دوسرے فنی محاسن کو مناسب ترتیب سے برت کر فن پارے کی تخلیق کو ممکن بنایا ہے۔ فن پارے کے پشت پر کارفرما ساخت کو دریافت کرنے کا مطلب فن پارے کے صحیح معنوں کو دریافت کرنا یا ان تک پہنچنا ہے۔ اس ساخت کا انحصار کچھ تو ان نشانیاتی عناصر پر ہوتا ہے جو مرئی ہوتے ہیں اور کچھ ان عناصر پر جو غیر مرئی ہوتے ہیں۔ یہ نشانیاتی عناصر نہ صرف الفاظ کے روپ میں موجود ہوتے ہیں بلکہ اعراب واوقاف کے ساتھ ہی ساتھ اس لب و لہجے کی شکل میں بھی شعر کے وجود کا حصہ ہوتے ہیں جو غیر مرئی ہونے کے باوجود معنی کو منفرد آہنگ عطا کرتے ہیں۔ ان غیر مرئی عناصر تک پہنچنے کے لیے درست قرأت کی ضرورت ہوتی ہے۔ قرأت میں اگر جھول ہے تو معنی ہی نہیں شعر یا جملے کا جمالیاتی تاثر بھی جاتا رہے گا۔ ایک آدھ مثال سے بات کو مزید واضح کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔

جناب شمس الرحمٰن فاروقی کے ایک مضمون سے ماخوذ ایک مثال ملاحظہ کیجیے۔ جو اگر چہ انھوں نے یہ ثابت کرنے کے لیے پیش کی ہے کہ ''فن پارے کے طرز وجود کے بارے میں غور وخوض کے امکانات شائد کبھی ختم نہیں ہوتے'' پر اس سے چونکہ یہاں بھی ہمیں مدد مل سکتی ہے اس لیے اسے دیکھ لینا مناسب نہیں ہے۔ میر تقی میر کا شعر ہے:

ناچار ہو چمن میں نہ رہیے کہوں ہوں جب
بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل

شاعر یا کوئی بھی اور کردار جو اپنے کسی سننے والے سے مخاطب ہے کہہ رہا ہے کہ میں جب بھی بلبل سے یہ کہتا ہوں کہ تو اس مجبوری اور ناچاری کی حالت میں باغ میں نہ رہ تو وہ جواب دیتی ہے کہ اپنے لیے نہ سہی گل کے لیے ہی سہی کچھ دن اور باغ میں رہ لوں۔ اس جواب کے ساتھ ہی بلبل کو مشورہ دینے والے کردار کی جو تصویر قاری کے ذہن میں ابھرتی ہے وہ کچھ اس طرح سے ہے۔ چہرے پر ہمدردی کے تاثرات لیے ہوئے وہ بہت ہی نرم لب و لہجے میں اس سے بات کر رہا ہے۔ یہ سب تو شعر میں پیش نہیں کیا گیا۔ لیکن شعر کا حصہ ضرور ہے۔ یہ تصویر شعر کی ساخت کا وہ غیر مرئی نشان ہے جو شعر کی تفہیم ہی نہیں اس کے تاثر میں بھی اضافہ کر دیتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں پیش کیے بلبل کے جواب (بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل) کو بھی اس نے جس درد و کرب سے ادا کیا ہوگا وہ اگر چہ شعر کی لفظیات میں کہیں مذکور نہیں ہے پر قاری اپنی چشم آنکھ سے اس تصویر کو بھی دیکھتے ہوئے دل میں کرب کی جس شدت کو محسوس کرتا ہے وہ شعر کے جمالیاتی تاثر میں اضافہ کر دیتا ہے۔

الغرض فن پارے کی ساخت کے مرئی اور غیر مرئی عناصر اس کی تفہیم کے پیمانے وضع کرتے ہیں۔ اسی ساخت کے نظام یا سسٹم کو دریافت کرنا ساختیات کا مقصد ہوتا ہے۔ ساختیات اس بات پر یقین رکھتی ہے کہ ہر شئے کے وجود میں کوئی نہ کوئی نظام ضرور کارفرما ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک لفظی جملے یہاں تک کہ پورے سلسلے کو نظام کے

حوالے سے دیکھا جاسکتا ہے۔ جس طرح سائنس میں فطری مظاہر کا مطالعہ کر کے یہ جاننے کی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ کس طرح وجود میں آئے اسی طرح ادب میں بھی ماہر ساختیات یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کے وجود کے پس پشت کون سے فطری لسانی ومعنوی اصول کارفرما ہیں۔ ہر ادبی فن پارے میں کوئی نہ کوئی عنصر ایسا ضرور ہوتا ہے اسے ڈھونڈ نکالنا ساختیات کا کام ہے۔ اسی خفیہ عنصر کو دریافت کر کے ساختیاتی نقاد تنقید کو سائنسی علم بنانے کی کوشش کرتا ہے۔

ساختیاتی تنقید فن پارے کا تجزیہ اگرچہ اس کے معنے دریافت کرنے کے لیے نہیں کرتی بلکہ وہ اس کی چیر پھاڑ، ساخت معلوم کرنے کے لیے کرتی ہے لیکن یہ عمل بھی بالآخر دوسرے ساختیاتی اور جمالیاتی مقاصد کو پورا کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اس کی تفہیم ہی کے در وا کرنے کا موجب بنتا ہے۔ ساختیاتی ادبی تنقید دراصل دوہرا کام کرتی ہے۔ وہ فن پارے کا تجزیہ بھی کرتی ہے اور اس کے اندر کارفرما ساختوں کو بھی دریافت کرتی ہے۔ یہ فن پارے کے اندر موجود گہری ساختوں کو دریافت کرتے ہوئے ان اصولوں تک رسائی حاصل کرتی ہے جو ان ساختوں کی ترتیب وتشکیل عمل میں لاتے ہیں۔ جراحی کا یہ عمل زندگی کے ہر مادی اور مرئی وغیر مرئی حقیقت پر برتا جاسکتا ہے۔

اسی طرح افضال صاحب جب یہ فرماتے ہیں کہ ''قبائل کی معاشرتی/تہذیبی زندگی کے متعلق لیوی اسٹراس کے ساختیاتی ماڈل پر کی گئی تحقیقات، ساسیور کے لسانی ماڈل کی مختلف علوم میں استعمال کی عمدہ مثالیں ہیں'' تو مراد یہاں بھی قبائل کی معاشرتی/تہذیبی زندگی کی تہہ میں کارفرما ان ساختیاتی نمونوں کی دریافت سے ہے جنھوں نے ان کی معاشرتی زندگی کو مخصوص رنگ وروپ یا انفرادی پہچان عطا کی ہے۔

ساسیور کا ایک اور اہم کام زبان کو نشانیات کے ایک نظام کے طور پر پیش کرنا ہے۔ اس سلسلے میں سے پہلے تو ساسیور اس بات سے ہی انکار کر دیتا ہے کہ الفاظ اور اشیاء کے مابین کوئی رشتہ ہے۔ اگر کوئی تعلق ہے بھی تو رسمی یا روایتی ہے۔ زبان کا یہ تصور حقیقت کی آزادانہ موجودگی پر بھی سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔ زبان کی حیثیت بھی اس کے بعد محض نام دینے والی ایک شئے بن کر رہ جاتی ہے۔ زبان کو اس نے نشانات کا ایک ایسا نظام قرار دیا جس میں نشان کی اہمیت دوسرے نشانات سے اس کے رشتے کی وجہ سے متعین ہوتی ہے۔ یہی رشتے نشان کی انفرادیت بھی قائم کرتے ہیں۔ ان رشتوں سے ہٹ کر ان کی کوئی حیثیت نہیں۔ زبان کے ان لسانی نشانات کو جنھیں ہم الفاظ بھی کہہ سکتے ہیں، اجتماعی منظوری حاصل ہوتی ہے۔ لفظ کو ہم ایک صوتی پیکر بھی قرار دے سکتے ہیں۔ یہ صوتی پیکر یعنی لفظ جس کسی کی بھی نمائندگی کرتا ہے وہ یا تو کوئی ٹھوس شے ہوتی ہے یا پھر اس کا تصور۔ وضاحت کے لیے ساسیور درج ذیل مثال پیش کرتا ہے:

سگنی فائر (Signifier) (لفظ یا صوتی پیکر۔ میز) نشان اصلی میز

سگنی فائڈ (Signified) (میز کا تصور Concept)

سگنی فائر یعنی معنی نما (لفظ) اور سگنی فائیڈ یعنی ''معنی'' کے درمیان من مانا رشتہ ہوتا ہے اشیا اور ان کی نمائندگی کرنے والے الفاظ کے مابین رشتہ کسی اصول پر مبنی نہیں ہوتا۔ مثلاً چار یا تین ٹانگوں والی لکڑی کی ایک خاص صورت کو تپائی یا میز کیوں کہا گیا یا لکڑی کی میز بنائے جانے سے قبل ذہن میں پیدا ہونے والے میز کے تصور کو میز کا نام کیوں دیا گیا۔ اس کی وضاحت کسی اصول کے تحت نہیں کی جا سکتی سوائے اس کے کہ اس کی تصویری شکل دیکھ کے انسان کو جو محسوس ہوا اور اس احساس کے تحت اس کے منہ سے جو لفظ ادا ہو گیا وہی اس کا نام ٹھہرا۔ زبان ایسے ہی من مانے نشانات کا مجموعہ ہے۔ یہ نشانات ایک بار طے ہو جانے کے بعد بدلے نہیں جا سکتے۔ لفظ کی تخلیق فرد نہیں لسانی سماج کسی منصوبہ بند طریقے سے نہیں من مانے انداز میں کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے لسانی سماج کو یہ احساس ہی نہیں ہوتا کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ اگر لفظ یا زبان بنانے کا عمل شعوری ہوتا تو ہر سال ہمیں کوئی نہ کوئی نئی زبان دیکھنے کو ملتی۔

ساسیور نے لفظ یا نشان کی دو صورتوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ لکھا جانے والا لفظ نشان کا مرئی روپ ہے جب کہ بولا جانے والا لفظ نشان کی غیر مرئی صورت۔ نشان کی ان دونوں صورتوں کو ناپا جا سکتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ لکھا جانے والا نشان یا لفظ اس جگہ کے اعتبار سے ناپا جائے گا جو وہ لکھے جانے پر گھیرے گا۔ یعنی اس کو مکانی اعتبار سے ناپا جائے گا جب کہ بولے جانے والے لفظ کو زمانی اعتبار سے ہی ناپا جا سکتا ہے یعنی اسے ادا کرنے میں جتنا وقت صرف ہو گا وہ اس کی پیمائش ہوگی۔ لیکن اس پیمائش کو قطعیت اس لیے حاصل نہیں ہوگی کہ ضرورت پیش آنے پر دو شخص ان مکانی یا زمانی دونوں صورتوں کو طویل یا مختصر کر سکتے ہیں۔

آیئے ایک بار پھر اس باب کے مرکزی موضوع کی طرف لوٹ چلتے ہیں:

افضال صاحب کی اس دلیل سے انکار نہیں کہ تھیوری تخیلاتی ہوتی ہے۔ اسے آپ فکری تعمیر بھی کہہ سکتے ہیں لیکن یہ فکری تعمیر کسی نہ کسی سماجی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کے نتیجے میں جنم لیتی ہے۔ اس لیے اسے کلیتاً غیر تجربی نہیں کہہ سکتے۔ تخیل اس کے زاویوں کو سمجھنے اور ان کی نوک پلک درست کرنے میں ضرور کام کرتا ہے لیکن انسانی حدود میں رہتے ہوئے۔ تھیوری جب بھی انسانی حدود باہر جانے کی کوشش کرتی ہے اس کا انجام وہی ہوتا ہے جو مارکس کی کلاس لیس سوسائٹی کا ہوا۔ روسو نے سوشل کنٹریکٹ کی جو تھیوری پیش کی وہ اس کے اس مطالعے و مشاہدے کا نتیجہ تھی جو فرانسیسی معاشرے کی صدیوں کی روایات کا بغور تجزیہ کرنے کے بعد اسے حاصل ہوا تھا۔

جہاں تک فن پارے کی قرأت کا تعلق ہے یوں تو اسے کسی بھی تحت پڑھا جا سکتا ہے اور اس کے متعدد معنی دریافت کیے جا سکتے ہیں جیسا کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون ''قرأت، تعبیر، تنقید'' میں کیا ہے اور ایسا کر کے نقاد، اپنی بصیرت کی دھونس جما سکتا ہے لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر فن پارہ، فن کار کی زندگی، اس کے ماحول اور اس کی بصیرت کا ملا جلا روپ ہوتا ہے۔ فن پارے کو چاہے کسی بھی سائنسی یا سماجی نظریے کے تحت پرکھ لیجیے ہمارے اخذ کردہ ساری تعبیریں یا جائزے فن پارے کے اضافی روپ تو قرار دیے جا سکتے ہیں لیکن اس کی صحیح تعبیریں وہی ہوں گی جن تک فن پارہ خود ہماری رہبری کرے گا۔ ☆☆☆

پروفیسر فیروز احمد

قاضی افضال حسین کی تحریر اساس تنقید

گزشتہ دو دہائیوں میں جن تنقید نگاروں نے اہل علم کو متاثر کیا ان میں ایک نمایاں نام قاضی افضال حسین کا ہے۔ افضال صاحب نسبتاً کم لکھتے ہیں مگر جب ان کا کوئی مضمون شائع ہوتا ہے تو وہ توجہ سے پڑھا جاتا ہے اور مضمون زیر بحث کے متعلق اٹھائے گے مباحث گفتگو کا موضوع بنتے ہیں۔

قاضی افضال کی تربیت تنقید کے ہئیتی (Formalist) تصور کے زیر اثر ہوئی انھوں نے اپنا Ph.D. کا مقالہ ''میر کی شعری لسانیات'' کے عنوان سے لکھا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو میں جدیدیت کی تحریک اپنے عروج پر تھی اور تنقید میں موضوع سے زیادہ اظہار وزبان پر توجہ مرکوز تھی۔ میر کی شعری لسانیات کو شائع ہوئے تقریباً بیس سال ہو چکے ہیں۔ اس کتاب پر اس جدید ادبی تنقید کے واضح اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔

لیکن ان گزشتہ بیس برسوں میں افضال صاحب کے تنقیدی موقف میں واضح تبدیلی (یا ارتقاء؟) کے نشانات بہت صاف نظر آتے ہیں۔ خصوصاً زیر تبصرہ کتاب ''تحریر اساس تنقید'' میں تو مابعد جدید تصورات نقد کا گہرا اثر نمایاں ہے۔ البتہ یہ تبدیلی اچانک نہیں۔ رفتہ رفتہ آئی ہے۔ بقول مصنف

> ''پچھلے بیس برسوں سے زیادہ عرصے میں نئے ادبی نقطۂ نظر کے متعلق جو کتابیں پڑھیں اور ان کو سمجھنے اور غور کرنے کے دوران ادب کے متعلق جو نقطۂ نظر تشکیل پاتا رہا وہ ان مضامین کا محرک ہوا۔''

گویا یہ پہلے سے طئے شدہ اسکیم کے تحت لکھے گئے مضامین نہیں ہیں۔ بلکہ پڑھنے اور ادبی مسائل کے متعلق غور کرتے رہنے کے نتیجہ میں مصنف کا جو نقطۂ نظر تشکیل پاتا گیا' یہ مضامین اس بدلتے ہوئے تنقیدی موقف کا نتیجہ ہیں' جن میں بقول مصنف ''نقطۂ نظر کی وحدت قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔''

''یہ نقطۂ نظر کیا ہے' جس کی وحدت ''قدر مشترک'' کی حیثیت رکھتی ہے؟ اس کتاب کے پہلے تین مضامین جو ''نظری اساس'' کے عنوان کے تحت جمع کیے گئے ہیں' مصنف کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں کہ ادب میں بولی گئی زبانی (Oral) روایت کے آداب نقد' لکھے گئے متن کے اصولِ تنقید سے قطعی مختلف تنقیدی موقف کا

تقاضا کرتے ہیں۔ (لکھی گئی زبان) تحریر اوّل تو اپنے لکھنے والے کی منشاء کی پابند نہیں رہ جاتی۔ لکھنے والا تو متن تیار کر کے اپنی ذمہ داری سے سبک دوش ہو جاتا ہے۔ لیکن آج سے سو برس قبل یا آج امریکہ میں سکونت پذیر اردو کا ادیب اپنے متن میں کیا کہنا چاہتا ہے۔ یہ ہمیں کسی طرح معلوم نہیں ہو سکتا۔ ہم انکلیں لگا سکتے ہیں اس کی سوانح' یا غیر لسانی ماخذوں' اس کو پیش آنے والے واقعات وغیرہ کی مدد سے اس کے رجحانات و محرکات کے متعلق قیاس کر سکتے ہیں لیکن ان سے متن زیر مطالعہ میں معنی کی صرف ایک امکانی جہت کی نشاندہی کر سکتے ہیں' متن میں زبان کے اجزاء جس طرح ایک سے زیادہ معنی کی جہات کھولتے ہیں' ان پر مصنف کے حوالے سے گفتگو نہیں کر سکتے۔ یہ کوئی ایسی نئی بات بھی نہیں' ہمارے بعض بڑے شعرا نے خود اپنے متن کی کثیر الجہتی کا ذکر کیا ہے۔

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ تعلیم سے ہم

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

بلاشبہ متن میں کثرت معنی کا یہ تصور اب ایک باقاعدہ تنقیدی تصور بن گیا ہے۔ متن میں معنی کی اس کثرت سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا مستقبل میں متن سے برآمد کئے جانے والے تمام معنی خود مصنف کے ذہن میں پہلے سے موجود تھے؟ یا یہ سارے معنی متن میں الفاظ کے ایک دوسرے کے مفہوم پر اثر انداز ہونے سے پیدا ہوتے ہیں؟ یا قاری خود اپنی ترجیحات کی روشنی میں متن سے معنی نکالتا ہے؟

اس میں پہلا سوال کہ متن کے تمام امکانی معنی خود مصنف کے ذہن میں تھے اوّل تو بالکل قیاسی ہے اور تقریباً ناممکنات میں سے ہے۔ البتہ مابعد جدید تصورِ نقد نے دوسرے اور تیسرے سوال کے جوابات اثبات میں دیئے ہیں۔ یعنی معنی خود متن کے اجزاء کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے بنتے ہیں اور دوسرا موقف جسے اب قاری اساس تصورِ نقد کہا جاتا ہے' معنی کے تشکیل میں قاری کی شرکت کو بھی بنیادی اہمیت دیتا ہے۔

اس لیے اب متن کے بننے سے قبل ادیب/مصنف کے دل و دماغ میں پہلے سے موجود معنی کا تصور قابلِ اعتناء نہیں رہ گیا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ''ترسیل کی ناکامی'' جو جدیدیت کا تحریکی نعرہ تھا' مابعد جدیدیت کی نظر میں بے معنی ہو گیا ہے۔

اس کتاب میں ''تعبیر'' کے عنوان کے تحت جو سات مضامین یک جا کیے گئے ہیں وہ مذکورہ نظری موقف سے برآمد ہونے والے بعض بنیادی تصورات کی وضاحت کرتے ہیں مثلاً اگر متن کے معنی خود متن کے signifiers کے باہم ربط سے تشکیل پاتے ہیں تو یہ signifiers تو اس سے پہلے بھی دوسرے متون میں استعمال ہوتے رہے ہیں۔ جب یہ الفاظ کسی نئے متن میں استعمال ہوتے ہیں' تو کیا اپنا ماضی اپنے ماقبل کے متون میں چھوڑ

آتے ہیں؟ ظاہر ہے ایسا نہیں ہوتا۔ مزید یہ کہ ادبی متن کسی نہ کسی صنفِ سخن کے اصولوں کے تحت لکھا جاتا ہے۔ یہ متون ماقبل سے قائم صنفی روایت کی روشنی میں ہی بامعنی بنتے ہیں اس لیے اب متن کے مصنف کی حیات، ماحول اور شخصیت پر گفتگو کے بجائے خود متن کی تاریخ پر تنقیدی توجہ دی جا رہی ہے۔ اس کتاب میں ''بین المتونیت'' پر گفتگو اسی بحث پر مرکوز ہے۔ ''پیروڈی کا مابعد جدید تصور''، ''شرح متن کے امکانات''، ''لاتشکیل اور شرحیات'' اور ''متن کا تجزیہ'' اسی تنقیدی موقف کی تشریح و تعبیر ہیں۔

کتاب کا تیسرا حصہ ''عرصہ متن'' کتاب کا عملی/ اطلاقی حصہ ہے اس میں آٹھ مضامین شامل ہیں۔ جن میں پہلے دو میں ایک شاعری کی ''پچاس سالہ روایت میں مابعد جدید عناصر'' کے متعلق ہے اور دوسرے کا عنوان ''اردو کا مابعد جدید افسانہ'' ہے۔

اس کے بعد تین مضامین غالب کے ایک شعر مطلع سرِ دیوان، میراجی کی ایک نظم 'جاتری' اور شمس الرحمن فاروقی کی ایک نظم ''مناجات'' کے تجزیوں پر مشتمل ہیں۔ ان مضامین میں تجزیے تو صرف ایک ایک متن کے کئے گئے ہیں لیکن تجزیوں کے دوران اس تنقیدی موقف کی وضاحت بھی کی گئی ہے جن کی روشنی میں ان متون کی کثیر المعنویت روشن ہوتی ہے۔ مثلاً میراجی کی نظم ''جاتری'' کا تجزیہ شروع کرتے ہوئے قاضی افضال لکھتے ہیں:

> ''میراجی کا تخلیقی ذہن، تشکیل متن کے نئے امکانات کی جستجو میں جن منزلوں سے گذرا، اردو تنقید اب تک ان کا احاطہ نہیں کر سکی۔ میراجی کی نظموں میں ابہام، علامت سازی اور ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کی نشاندہی کر کے ہماری تنقید اپنے فرض سے سبکدوش ہوگئی حالانکہ متن کی یہ صفات نہ تو صرف کسی ایک شاعر کی نظموں سے مخصوص ہیں اور نہ ہی کسی متن میں signifiers کے تخلیقی ربط کو بیان کرنے کا واحد ذریعہ ہیں۔'' (ص۔۲۲۲)

اس کے بعد روایتی تنقیدی مسلک کے تناظر میں قاضی افضال لکھتے ہیں:

> ''میراجی نے اپنی تنقیدی تحریروں میں ابہام، علامت سازی اور نفسیاتی محرکات وغیرہ کے متعلق جو کچھ لکھا، اس کی مثالیں انھوں نے ملارمے اور بودلیر کی شاعری سے فراہم کیں۔ اس سے اردو تنقید میں خاص طرح کا خلط مبحث شروع ہوگیا۔ اس کا ایک بنیادی سبب یہ بھی ہے کہ خود میراجی سے ملارمے کے ابہام کو سمجھنے میں سہو ہوا۔ وہ بودلیر اور ملارمے کے ابہام کو ایک ہی نوع کی چیز سمجھے۔ حالانکہ ایک الجھی ہوئی ذہنی/ جذباتی کیفیت کی تجسیم کے لیے منتخب کی گئی علامتوں کا ابہام خود زبان کے تخلیقی کردار سے نمو کرنے والی معنی خیزی سے پیدا ہونے والے ابہام سے یکسر مختلف چیز ہے۔ علامتوں کی مدد سے شاعر کی نفسیاتی کیفیت تک رسائی کا تصور ادب کے جن مقدمات پر قائم ہے، زبان کے تخلیقی امکانات سے معنی خیز کے نئے جہات کی تشکیل کا خیال، ان سے ادب کے بالکل مختلف تصور سے برآمد ہوتا ہے۔ ان دونوں طرح کے مطالعات کا سفر لازماً ایک دوسرے سے مختلف

سمتوں میں ہوتا ہے کہ پہلے نوع کے مطالعہ میں ہم متن سے شاعر کی ذات کی طرف سفر کرتے ہیں اور وہ اسباب دریافت کرتے ہیں جو ان کی علامتوں کا سبب ہوئیں۔ ان اسباب کی نشاندہی کے ساتھ ابہام کی دھند چھٹ جاتی ہے اور کیفیت اور علامت میں سبب اور نتیجہ کا تعلق قائم ہوتے ہی مطالعہ اپنے اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔ جب کہ متن کے ایسے مطالعے میں جہاں الفاظ کی معنی خیزی مرکزِ توجہ ہو signifiers کے باہم ارتباط کی نوعیت، تجزیے کا نقطۂ آغاز ہوتی ہے جس سے قاری متن میں روابط کے ایک سے زیادہ جہات کھلتے دیکھتا ہے۔ اس صورت میں متن اپنے بنانے والے کی ذات یا معاشرہ یا اپنے محرکات کی طرف لوٹنے کے بجائے امکان کی بالکل نئی اور بعض مرتبہ بالکل غیر متوقع سمتوں میں سفر کرتا ہے۔" (ص۔۳۲۲)

'جاتری' کے تجزیے میں قاضی افضال حسین کا یہ موقف ان کے معروضات کو جس حد تک معنی خیز بناتا ہے اس کی وضاحت سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس سے اپنی تخلیقات کے متعلق خود میراجی کے نقطۂ نظر کی نفی ہوتی ہے۔

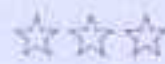
اس تبصرہ کے آخر میں مجھے ایک بات یہ بھی کہنی ہے کہ اس کتاب میں اگر اردو میں جو کام مابعدِ جدید تصورِ ادب کے متعلق اب تک ہوا ہے، اس پر بھی کوئی مضمون شامل ہوتا، تو اچھا ہوتا۔

تحریر اساس تنقید اصلاحیتی تنقید کی اگلی منزل ہے۔ اس منزل تک پہنچنے کے لیے لازم ہے کہ قاری ادب کو محض ادب کی خاطر پڑھے اور اس سے محظوظ ہو اور چونکہ مطالعے کے اس انداز میں قاری کے سامنے مصنف یا اس کا سماجی اور سیاسی منظر نہیں بلکہ صرف متن (Text) ہوتا ہے جس کی بغور قرأت سے متن میں پوشیدہ معنی اور اس کی مختلف جہات روشن ہوتی ہیں، اس لیے تحریر اساس تنقید کے تصور کو ایک انقلابی موقف سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس کے ذریعہ سابقہ تنقیدی روش سے انحراف کے ساتھ ساتھ ادب کا امکانات سے پُر اور زیادہ بہتر مطالعہ ممکن ہے۔

تحریر اساس تنقید اپنی غایت کے اعتبار سے بے حد معنی خیز مضامین کا مجموعہ ہے۔ اگرچہ یہ مضامین جیسا کہ خود افضال نے لکھا ہے، ایک دہائی سے زیادہ مدت میں لکھے گئے ہیں، لیکن اس کے باوصف ان میں معنوی وحدت ہے جس سے کتاب کے مختلف حصوں میں ربط اور ہم آہنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اگر یہ ربط اور ہم آہنگی نہ ہوتی تو کتاب کے مطالب کی تفہیم بہت دشوار ہو جاتی۔ بہر حال قاضی افضال حسین ہمارے شکریے کے مستحق ہیں کہ انھوں نے تنقید کے ایک بے حد معنی خیز تصور سے نہ صرف بالتفصیل گفتگو کی بلکہ عملی طور پر اس نئی تنقید کی روشنی میں معاصر ادب کے بعض اہم متون کی کثیر الجہتی کی جانب بھی قارئین کو متوجہ کیا۔

امید ہے کہ تحریر اساس تنقید کے جس تصور کو قاضی افضال حسین نے مغربی ماہرین لسانیات کے غائر مطالعے کے بعد متعارف کرایا ہے اس کے کیف وکم کے بارے میں مزید گفتگو ہوگی۔

☆☆☆

سکندر احمد

تحریر اساس تنقید

جب ترجمے کا سافٹ ویئر (Software) اپنے ابتدائی مراحل میں تھا، ایک مضحکہ خیز واقعہ سامنے آیا۔ انگریزی کا ایک جملہ تھا:

"The flesh was willing but the spirit was not"

مابعد جدیدیت کا غوغا تقریباً بارہ تیرہ برس پہلے بلند ہوا اور ایسے افراد کا جم غفیر سامنے آیا جو خود کو ماہر مابعد جدیدیت ہی نہیں، شارح مابعد جدیدیت بھی سمجھتا تاہم وہ انگریزی میں کمزور اور بامعنی ترجمے کے فن سے نابلد تھا۔ ایسے میں 'گوشت اور شراب' نما ترجمے کی سی کیفیت پیدا ہونا ناگزیر تھی۔ جس ابہام کی طرف یہاں اشارہ کیا گیا اسی کی توضیح قاضی افضال حسین کی حال میں شائع ہونے والی کتاب ''تحریر اساس تنقید'' کے پیش لفظ میں موجود ہے۔'' قاضی افضال حسین صاحب لکھتے ہیں:

''لیکن اردو میں چوں کہ ساختیاتی فکر اور اس سے منسوب طرز مطالعہ پر کبھی باقاعدہ گفتگو نہیں ہوئی اور جو ہوئی وہ اتنی مبتدیانہ تھی کہ پس ساختیاتی فکر اور اس سے مربوط لاتشکیلی تصورات کا سمجھنا سمجھانا، ممکن ہی نہ تھا۔ البتہ لاتشکیلی موقف سے ماقبل کی ادبی تحریک 'جدیدیت' کے بیشتر مقدمات کی نفی ہوتی تھی تو دوستوں نے اس انتہائی زرخیز فکر کے اطلاقی تصور سے جدیدیت مخالف ''camp'' کی شکل بنائی اور اپنی استعداد/استطاعت سے بے خبر، ہر وہ شخص جسے اب تک اس کے حسب ہوس صلہ/معاوضہ ملا نہ تھا، اس ''camp'' کا حصہ ہوا۔'' (ص۔۹)

ایسا نہیں کہ یہ کتاب سنہ 2009ء کے اواخر میں سامنے آئی تو یہ نتیجہ اخذ کرلیا جائے کہ مذکورہ کتاب کے مختلف ابواب گزشتہ دو تین برسوں میں لکھے گئے۔ اٹھارہ ذیلی ابواب پر مشتمل یہ کتاب قاضی افضال حسین کی بارہ برسوں پر محیط محنت کی مربوط شکل ہے۔ تاہم کتاب میں chronology نہیں دی گئی ہے اور اس بات کا اندازہ لگانا ممکن نہیں کہ آیا مختلف ابواب کب ضبط تحریر میں آئے۔ ایک بات تو طے ہے کہ کتاب کی تخم ریزی اور مابعد جدیدیت پر اردو میں مکالمے کی شروعات تقریباً ہم وقت (synchronic) ہیں۔ مابعد جدیدیت اپنے آپ میں پراگندہ تصورات اور مفروضات پر مشتمل موضوع ہے۔ شاید اسی سبب مغربی ماہرین اس موضوع پر قطعیت کے ساتھ گفتگو کرنے سے پرہیز کرتے آرہے ہیں۔

ایسی صورت حال میں قاضی افضال حسین کی مذکورہ کتاب تازہ ہوا کے جھونکے کی طرح آئی ہے اور پہلی مرتبہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے موضوع پر شفافیت کے ساتھ ایک ایمان دار ڈسکورس قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے

نیز مصنف نے موضوع کے مختلف ارکان و جہات پر قابو پانے کے بعد ہی قلم اٹھایا ہے۔ کتاب میں کہیں ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ قاضی صاحب بغیر خود سمجھے ہوئے کچھ سمجھانے کی کوشش کر رہے ہوں۔ اس امر کا ذکر اسی لیے ضروری ہے کہ مابعد جدیدیت پر آج تک جو کچھ بھی لکھا گیا۔ اس میں تمام نہیں تو زیادہ تر تحریریں فہم و ادراک سے ماورا نظر آتی ہیں۔

تین ابواب اور اٹھارہ ذیلی ابواب پر مشتمل اس کتاب کی معنویت کے عنوان سے عبارت ہے۔ جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، کتاب کا تعلق تنقید اور اصولِ تنقید سے ہے یعنی مابعد جدیدیت کے دیگر جہات یعنی Late Capitalism وغیرہ سے کوئی علاقہ نہیں۔ دوسری اہم بات یہ ہے۔ ایک قدیم تصور جو اب تک چلا آ رہا ہے اور اس کی موجودگی اس گفتگو کو معتبر بناتی ہے۔ اسے Metaphysics of presence کہتے ہیں اور تقریر یا گفتگو کی فوقیت کو بعض Logocentrism اور بعض Phonocentrism کہتے ہیں۔ Phonocentrism حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔ تاہم Logocentrism بھی غلط نہیں۔ قاضی صاحب نے اس فرق کو یوں واضح کیا ہے:

''لفظ مرکزیت (Logocentrism) سے مراد فکر کا وہ نظام ہے جو زبان کے مابعد الطبیعاتی / الہامی کردار کے تصور سے برآمد ہو'' (ص ۲۵)

''معنی کا ماخذ یا خالق کوئی تنہا فرد نہیں رہ جاتا۔ تو ''معنی'' کا وہ لفظ مرکزی تصور، جس کی ترسیل و ابلاغ وغیرہ پر جدیدیت کے ابتدائی زمانے میں اس قدر زور دیا گیا تھا۔ صرف بولی گئی (Phonocentric) زبان تک محدود رہ جاتا ہے۔ گویا Phonocentric تصور زبان میں مصنف، موجودگی، معنی، صداقت، ترسیل اور ابلاغ کے مرکزی حوالوں سے متن کی تعینِ قدر کے جو اصول مرتب کیے گئے تھے، تحریری متن (غیر لفظ مرکزی تصورِ زبان) کی تقدیر کے لیے بے معنی ہو جاتے ہیں۔'' (ص ۳۴)

لفظ مرکزیت (Logocentrism) اور صوت مرکزیت کے مابین فرق سے قاضی افضال کی واقفیت حیرت انگیز ہے۔ مغرب میں بھی دونوں کے مابین فرق کے حوالے سے خاصا کنفیوژن ہے مگر قاضی صاحب اس معنوی اور اطلاقی پل صراط سے مسکراتے ہوئے گزر جاتے ہیں۔ قاضی صاحب مذکورہ پراگندگی (confusion) کی وجوہات سے بھی واقف ہیں، فرماتے ہیں:

''ان تینوں (افلاطون، ژاک روسو اور ساسیور) میں جہاں زبان کا لفظ مرکزی (Legocentrism) تصور مشترک ہے وہیں یہ سب، صوت مرکزی (Phonocentrism) کے موید بھی ہیں۔'' (ص: ۳۰)

یعنی تفہیمی کشمکش کی ایک غالب وجہ یہ ہے کہ بیشتر ماہرین Logocentrism اور Phonocentrism دونوں کے حامی ہیں۔ میں صرف ایک جملے کا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ بیشتر شارحین لفظ مرکزیت اور صوت مرکزیت کو ہم معنی سمجھتے ہیں اور ایک کو دوسرے کے نعم البدل کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ زیر نظر کتاب کے حوالے سے جو تصور ابھرتا ہے وہ حیرت انگیز طور پر مستند مغربی ماہرین سے مماثل ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ قاضی صاحب نے کہیں چارٹ یا خاکہ بنا کر یہ پیش نہیں کیا تاہم اس نتیجے کو اخذ کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ لفظ مرکزیت (Logodentrism) کا استعمال سب سے پہلے جرمن فلاسفر لڈوگ کلیجز (Ludwig Klages) نے ۱۹۲۰ء میں کیا۔ مغربی نظریے کے تحت یہ لازمی تھا کہ ہر متن، گفتگو یا مکالمے کا ایک مرکز ہو اور مرکز نکتہ لفظ، منطق یا روح ہو سکتے ہیں اور یہ کہ دال اور مدلول کے مابین لفظ و معنی کے مابین ایک شفاف اور قطعی تعلق معین ہے۔ اس سے مراد یہ بھی ہے کہ منطق کو اولیت و فوقیت حاصل ہے۔ صوت مرکزیت سے مراد یہ ہے

کہ گویائی (Speech) کو تحریر پر فوقیت حاصل ہے۔ یہ کہ تحریر گویائی کی نمائندہ محض ہے۔ بعض کے نزدیک تحریر گویائی یا تقریر کی صوتی مصوری ہے یعنی اصل حال تو بولا ہوا متن ہے۔ تحریر تو شبیہ محض ہے۔

بالعموم سے بالخصوص پر لوٹا جائے۔ پیش نظر تحریر اور اشاریہ کے علاوہ تین ابواب اور اٹھارہ ذیلی ابواب پر مشتمل ہے۔ باب اول کا عنوان ہے۔ نظری اساس، جس کے تحت تین ذیلی ابواب ہیں:

الف :تھیوری اور ادبی تھیوری، ب :ترسیل کی ناکامی کے بعد، ج :تحریر اساس تنقید

'تھیوری اور ادبی تھیوری' میں تھیوری کے مختلف جہات پر گفتگو کی گئی ہے۔ مثلاً سائنٹفک تھیوری اور بشری علوم (Humanities) سے متعلق تھیوری کے مابین فرق، تھیوری اور ڈسکورس کے درمیان تعلق، آئیڈیولوجی اور ڈسکورس میں فرق، موضوع اور ڈسکورس، ادب، ادبی تھیوری اور لسان، ورائے لسان کے امکانات، امکانات کی نفی، ادبی تنقید کا دائرہ کار وغیرہ وغیرہ۔

قاضی افضال حسین اپنی گفتگو کا آغاز پال ومان سے کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ تھیوری (ادبی تھیوری اس میں شامل ہے) کی تعریف ناممکن ہے۔ نیز Wolfgang Iser کے حوالے سے یہ بتاتے ہیں کہ سائنس سے متعلق تھیوری میں یہ فرق ہے کہ سائنس کی تھیوری کے حوالے سے پیشین گوئی اور اطلاق ممکن ہے جب کہ معاشرتی علوم کی تھیوری نقش بندی کی ایک کوشش ہے جس کا مقصد مسائل کا حل نہیں بلکہ ان کی تفہیم کی طرف ایک قدم ہے جس کا یہ کام نہیں کہ سچائیوں کو ثابت و قائم کرے کام تو سائنٹفک تھیوری کا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے Wolfgang Iser معاشرتی علوم کو Soft Theory اور سائنٹفک تھیوری کو Hard Theory کہتا ہے۔ تاہم ایک بات دل چسپ ہے کہ مابعد جدیدیت کے مغربی ماہرین نے اس باریک فرق کو روا نہیں رکھا ورنہ وہ ہنگامہ، جسے دنیا Sokal's Hoas کے نام سے جانتی ہے، برپا نہ ہوا ہوتا۔ واقعہ یوں ہوا کہ ۱۹۹۶ء میں مشہور ماہر طبیعات Alea Alan Sokal نے کوانٹم کشش (Quantum Gravity) کی تھیوری کو ڈی کنسٹرکٹ کرتے ہوئے مشہور مابعد جدید جریدے Socail Text میں شائع کروادیا۔ گرما گرم مابعد جدید بحث شروع ہوگئی تاہم ٹھیک اسی دوران Sokal نے ایک دوسرے جریدے Lingua Franca میں اپنے موقف کا اظہار کرتے ہوئے یہ کہا کہ اس نے Social Text میں جو کچھ لکھا تھا، بکواس سے زیادہ کچھ نہیں تھا۔ مابعد جدیدیت کی خوب بھد اڑی۔

بہر حال قاضی افضال تھیوری کی ایک تعریف وضع کرتے ہیں جس کے مطابق تھیوری تصورات کا ایک نظم کلام ہے جو اپنے موضوع کی ماہیت/طرز وجود سے بحث کرتا ہے۔ ٹھیک فوراً بعد قاضی صاحب نظام کلام (Discource) اور موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے سیاق وسباق کو روشن کردیتے ہیں۔ مزید تفصیلات میں نہ جاتے ہوئے میں صرف اتنا کہوں گا کہ زیر تبصرہ کتاب کے صفحات ۱۱ تا ۱۴ بالکل مبتدی قاری کے لیے بھی مفید ہیں یعنی انداز بیان اور پیرایہ اظہار بے حد سلیس اور غیر گنجلک ہیں۔

تھیوری پر مزید بحث کرتے ہوئے قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ تھیوری کا مقصد کسی نظام اقدار کا قیام نہیں بلکہ موجودہ نظام اقدار کے وسائل پر سوالیہ نشان کھڑا کرنا ہے۔ قاضی افضال سے نہایت ہی ادب واحترام کے ساتھ یہ کہنا ہے کہ نظام اقدار کے مثبت رویوں پر مسلسل سوالیہ نشان کھڑا کرنے کے مضمرات پر بھی غور وفکر کرنا چاہیے ورنہ مثبت سماجی ادارے ایک ایک کر کے منہدم ہو رہے ہیں۔ مغرب میں ازدواجی ادارہ تقریباً منہدم ہو چکا ہے اور شادیاں ہو بھی رہی ہیں تو وہ زیادہ تر Gay شادیاں ہیں۔ وہ جس فوکو کے حوالے سے گفتگو کر رہے ہیں وہ خود AIDS کا شکار تھا اور Gay بھی تھا۔ اس نے AIDS کو عارضہ تصور کرنے سے انکار کردیا اور اسے صرف لفظوں کا انتشار محض (mere confusion of words)

قرار دیا۔ نہ صرف یہ بلکہ اس نے خود کے AIDS زدہ ہونے کو مخفی رکھا اور اپنے متعدد جنسی پارٹنر میں AIDS کی منتقلی کا سبب بھی بنا۔ فوکو منشیات کا اس قدر عادی تھا کہ کہا جاتا ہے وہ مقدار کسی کو بھی پاگل کر دینے کے لیے کافی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ یہ معروضات قاضی صاحب کے ذاتی معروضات نہیں ہیں تاہم وہ ان منفی مضمرات پر کیا رائے رکھتے ہیں، ان کا عندیہ نہیں ملتا۔

قاضی صاحب تھیوری سے ادبی تھیوری کی طرف گامزن ہوتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ مارکس سے دریدا تک ادبی تھیوری کن مراحل سے گزری۔ مارکس نے ادب کو بالائی ساخت کا حصہ بتایا جب کہ بنیادی ساخت Forces of Production (Sub-structure) اور Production Relationship پر مبنی تھا۔ Raymond William نے مارکسی ادبی تھیوری کو مسترد کر دیا۔ روسی ہیئت پسندوں کے نزدیک 'لفظ' کو منفرد حیثیت حاصل تھی۔ سوسیور نے اس تصور کو منہدم کرتے ہوئے یہ بتایا کہ زبان مثبت اکائیوں پر مشتمل نہیں بلکہ اصواتی افتراق پر مبنی ہے۔ زبان کا کوئی تاریخی یا ارتقائی حوالہ نہیں ہوتا، نہ ہی کوئی خارجی حوالہ ہوتا ہے۔ زبان کے تمام حوالے Real Time حوالے ہیں یعنی here and now پر مبنی۔ دریدا اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے یہاں تک کہتا ہے کہ زبان پہلے سے موجود کسی معنی یا تصور پر قادر ہی نہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ کسی متن کا کوئی Real Time حتمی معنی بھی نہیں بلکہ معنی خیزی ایک جاری عمل ہے نیز معنی خود مصنف کے تصورات سے آگے کی چیز ہے۔ نتیجہ اخذ کرتے ہوئے قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ:

اس صورت میں متن کے تجزیے اور توضیح سے قریب تر اور اس کی تعبیر یا معاشرتی / معاشی، تاریخی یا تہذیبی بنیادوں پر تحریری قدر بندی سے بعید تر ہو جائے گی۔ اس سلسلے میں اس خاکسار کے چند معروضات پیش ہیں۔ پہلا تو یہ کہ خود دریدا نے اپنے خط میں جو اس نے جاپانی پروفیسر ازتسو (Izutsu) کو لکھا تھا کہ ڈی کنسٹرکشن نہ تو تجزیاتی اوزار ہے نہ اصول تنقید۔ دوسری بات یہ کہ دریدا بنیادی طور پر فلاسفر تھا، اس کا کوئی ادبی حوالہ نہ تھا۔ ملاحظہ ہو:

> But Derrida was made more famous (in English speaking countries) not by his fellow philosphers but by literary critics who were looking for new ways to read texts rather than for a new understanding of intellectual history....This label has in those countries become firmly attached to a school of which Derrida is, rather to his owŋ surprise and bemused, the reading figure."
> (Eco 'Intentio' P-166)As reported in Presendial lectures:Jacues Derrida: Richard Rorty Essay.

یعنی دریدا ان انگریزی بولنے والے ممالک میں فلاسفروں سے زیادہ نقادوں میں مقبول ہوا جن کو متن کی قرأت کے لیے نئے طریقۂ کار کی تلاش تھی نہ کہ انٹلکچوئل تاریخ کی ڈی کنسٹرکشن کو لیبل کی طرح ایک مکتبۂ فکر پر چسپاں کر دیا گیا اور دریدا کو .....درجے پر فائز کر دیا گیا۔ نتیجتاً دریدا خود متحیر رہ گیا۔ علاوہ ازیں خود مغرب میں یہ رجحان زور پکڑ رہا ہے دریدا اصطلاحات کا تعلق فلسفہ سے ہے نہ کہ ادب سے نیز اب وہ وقت آ گیا ہے کہ دریدا کو فلاسفر کے منصب پر فائز کر دیا جائے جو اس کا جائز منصب ہے۔

پہلے باب کا دوسرا ذیلی باب ہے 'ترسیل کی ناکامی کے بعد'۔ اس حوالے سے لفظ مرکزیت (Logocentrism)، صوت مرکزیت (Phonocentrism)، حاضر کی فوق طبیعات (Metaphysics of presence) پر پہلے گفتگو ہو چکی ہے۔ اس ذیلی باب کے گنجینۂ اصل صرف پانچ سطروں پر مشتمل ہیں۔ متعلقہ سطور کچھ یوں ہیں:

"یعنی بولنے والے کا یہ اعتماد کہ وہ اپنے تجربے/ وجدان کو بالکلہ مناسب الفاظ میں اس یقین دہانی کے ساتھ ادا کر رہا ہے کہ وہ وہی کہہ رہا ہے جو وہ کہنا چاہتا ہے۔ تحریر میں موجود نہیں ہوتا۔ تحریر، اپنے لکھنے والے کی غیر موجودگی میں بھی معنی خیز، ہوتی ہے اور کسی صورت میں یقین سے نہیں کہا جاسکتا کہ اس تحریر سے برآمد ہونے والے معنی وہی ہیں جو لکھنے والا چاہتا تھا۔" (ص:۳۱)

یہی آئندہ ذیلی باب کا عنوان ہے "تحریر اساس تنقید" جو گزشتہ (ذیلی باب) کی توسیع تو ہے ہی ساتھ ہی ساتھ کتاب کا کلیدی حصہ بھی ہے۔ ژاں ژاک روسو کا مقولہ ہے:

"Writing is nothing but representation of speech it is bizarre that one gives more case to the determining of the image than the object."

Farming inedit d'un essal sur les language.

(یعنی تحریر کی حیثیت گویائی کی نمائندگی سے زیادہ کچھ نہیں۔ یہ امر باعثِ حیرت و استعجاب ہے کہ لوگ اصل شے سے زیادہ اہمیت اس کے عکس کو دیتے ہیں۔)

زیر تبصرہ ذیلی باب روسو کے اس مقولے کی نفی ہے تاہم انھوں نے کلیدی اصطلاح Voltaire سے اخذ کی ہے جس کے مطابق تحریر تو گویائی کی شبیہہ محض (noice image) ہے۔

قاضی صاحب نے تحریر کی گویائی پر فوقیت کے جو چند جہات دیے ہیں وہ کچھ یوں ہیں۔ مزے کی بات تو یہ ہے کہ بیشتر حوالے بالخصوص بہ اردو ہیں۔ اس امر سے قاضی افضال کی موضوع پر گرفت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

۱۔ اردو میں ایسی صنعتیں موجود ہیں جن کا تعلق صرف اور صرف تحریر سے ہے مثلاً مشجر، مدور، مقطع اور مرصل۔

۲۔ چند اصناف ایسی ہیں جن کی تقریری پیش کش ممکن نہیں مثلاً Epistolary یعنی خطوط پر مبنی افسانے۔

۳۔ ہیئت (Form) کا تصور صرف تحریر میں ممکن ہے۔ (ص ۴۲)

مثال انھوں نے دی ہے منٹو کے افسانے 'سڑک کے کنارے' کی جسے پڑھا تو جاسکتا ہے، سنایا نہیں جاسکتا ہے۔

اس حوالے سے قاضی افضال شعریات کے منصب اور مقام کو کچھ یوں بیان کرتے ہیں:

"روایتی تنقید کے اقداری کردار کے مقابلے میں معنی خیزی کی شرائط و وسائل کا یہ تجزیہ اصلاً شعریات (Poeties) کا عمل ہے۔ شعریات نہ تو شرحیات کی طرح معنی بیان کرتی ہے اور نہ ہی تنقید کی طرح نظریاتی بنیادوں کی روشنی میں اچھے/ برے کے اقداری فیصلے صادر کرتی ہے۔ شعریات کا بنیادی وظیفہ ان شرائط و اسباب کا تجزیہ اور نشان دہی ہے، جو ایک متن میں معنی خیزی (singnification) کے عمل کو ممکن بناتے ہیں۔ اس لیے نئی تحریر اساس لاتشکیل قرأت تنقید کے روایتی تصور کے مقابلے میں شعریات (Poeties) کے تصور و تفاعل سے قریب تر ہوگی۔"

"شعریات (Poeties) سے قربت کے سبب لاتشکیلی تنقید میں متن کا Evaluation کسی نظریے، عقیدے یا فلسفے کی پابندی سے آزاد ہوگا۔ اور اس کے لیے معیار صرف متن میں معنی خیزی کے وسائل کی جستجو سے برآمد ہوں گے۔ یعنی جس متن میں Signifier کا تفریقی ربط اور اس کے نتیجے میں معنی کے التوا کو قائم رکھنے کے لیے تکملے/ ضمیمے (Suppliment) کی نوعیت اور اس افتراق/ التوا (Differance) سے نمو کرنے والا عدم تعین (Aporia) جس حد تک سطح پر نمایاں ہوں گے وہ متن اس مناسبت سے غیر حوالہ جاتی، اس لیے SelfReflexive ہوگا۔"

پورے مکالمے سے متعدد نکات ابھر کر سامنے آتے ہیں، مثلاً لازماً تحریر کو گویائی پر فوقیت حاصل ہے۔ معنی ایک تتلی کے مانند ہے جسے آپ دیکھ تو سکتے ہیں پکڑ نہیں سکتے۔ تنقید کا مقصد تعین قدر اور امتیازات نہیں بلکہ توضیح اور تشریح ہے۔ عین ممکن ہے قاضی صاحب نے ان امور کو جیسا سمجھا من و عن پیش کر دیا، اتفاق یا اختلاف کا معاملہ نہیں رکھا۔ اتنا کچھ کہنے کے بعد (Having said that) چند معروضات کو پیش کرنا ضروری ہے۔ اگر واقعی تحریر اس قدر مقدم ہے تو مذہبی صحیفوں میں صرف الواح ہی معتبر ٹھہریں گے کیوں کہ صرف وہی تحریری شکل میں نازل ہوئے۔ وحی اور دو دیوانیوں کا کیا ہوگا؟ ان کا نزول تو زبانی ہی مشہور و مقبول ہے۔ کیا یہ نہیں کہا جا سکتا کہ Deconstruction کا اطلاق مذہبی متون پر نہیں کیا جا سکتا؟ علاوہ ازیں علم عروض کا کیا ہوگا جس کے حوالے ملفوظی اور قطعی غیر مکتوبی ہیں؟ آپ کسی شعر کی تشریح کیسے کریں گے اگر مذکورہ شعر ناموزوں ہو؟ موزونیت کا پیمانہ تو ملفوظی ہے۔ اگر تنقید کا مقصد تعین قدر نہیں تو غالب اس شاعر سے کیوں بہتر ہیں جو تخلص اسدؔ رکھتا تھا اور اوٹ پٹانگ شعر کہا کرتا تھا؟ آخر غالب نے تنگ آ کر تخلص کیوں تبدیل کر لیا؟ بہر حال تحریر اساس تنقید پر پہلا باب اختتام پذیر ہوتا ہے۔

دوسرا باب سات ذیلی ابواب پر مشتمل ہے۔ بین المتونیت، پیروڈی کا معاصر تصور، شرح متن کے امکانات، لاتشکیل اور شرحیات، متن کا تجزیہ، متن کی تانیثی قرأت اور سارہ شگفتہ کی نظم 'میں ننگی چنگی'۔ بین المتونیت کے حوالے کے طور پر لیا گیا ہے رولاں بارت کو، ضمنی طور پر Julia Kristeva کا بھی تذکرہ ہے۔ Intertextuality یعنی بین المتونیت کو بطور اصطلاح سب سے پہلے Julia Kristeva نے استعمال کیا۔ جب کہ Roland Barth کا سارا زور مصنف کی موت کے اعلان پر ہے۔ متن کی تشکیل کے بعد مصنف کا متن سے ناطہ قطعی طور سے منقطع ہو جاتا ہے اور فاعل خاموشی سے خارج ہو جاتا ہے۔ اس لیے کسی مصنف، سیاق، زمانے یا ورائے متن کسی ماورائی قوت کے حوالے سے متن کی معنی خیزی کی تحدید کے سارے وسائل رد ہو گئے ہیں۔ خصوصاً مصنف کو رد کر دینے سے اب متن سے باہر اس کی معنی خیزی کا کوئی ماخذ یا منبع نہ رہا۔ (ص ۵۸)

مصنف کی موت کی بات تو ٹھیک ہے تاہم لگتا یوں ہے کہ Julia Kristeva کے حوالے محدود ہونے کی وجہ سے 'متن کے باہر' والی بات میں کہیں کچھ گڑبڑ ہے۔ کیوں کہ Julia Kristeva کے مطابق متن دو Axis (Axes) ہوتے ہیں، افقی (Horisontal) اور عمودی (Vertical)۔ افقی Axis متن کا تعلق مصنف اور قاری سے قائم کرتا ہے جب کہ عمودی Axis کا تعلق دیگر متون سے ہوتا ہے۔ مذکورہ دونوں Axes کا ربط باہمی مشترک Codes یا کلید سے ہوتا ہے۔ Code یا کلید سے مراد framework ہے جو دال اور مدلول کے مابین تعلق کو خط کشید کرتا ہے ساتھ ہی انھیں منطقی بنیاد بھی فراہم کرتا ہے۔ قاری جب متن کے تجزیے اور تشریح میں مصروف ہوتا ہے انھیں کلید کے ذریعے معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ واضح رہے کہ قاری معنی اخذ نہیں کرتا، تشکیل کرتا ہے۔ خود قاضی صاحب جب پیروڈی، شرح متن وغیرہ سے متعلق گفتگو کرتے ہیں تو ورائے متن حوالجات پر خوب خوب گفتگو کرتے ہیں خاص کر جب غالبؔ کے اشعار پر گفتگو کرتے ہیں، بیدل، سید احمد بریلویؒ کے حوالے سے کرتے ہیں اور یہ تمام حوالے ورائے متن میں ہیں ایسے میں اس ناچیز کو بین المتونیت کے حوالے سے قاضی صاحب کے اس قول کو کہ: ''اب ہر متن کے باہر اس کی معنی خیزی کا کوئی ماخذ یا منبع نہ رہا''۔ قبول کرنے میں تامل ہے۔ پیروڈی پر گفتگو کا معیار حد درجہ بلند ہے اور قاری یہ باور کرانے میں کامیاب ہے کہ یہ ایک سنجیدہ صنف ہے اور آزادانہ صنفی حیثیت رکھتا ہے۔ پیروڈی کے حوالے سے جب قاضی احمد جمال پاشا کی تحریر کردہ قرۃ العین کی پیروڈی کو صرف تضحیک اور نفی کہہ کر مسترد کر دیتے ہیں اور اسے متن ماننے سے بھی انکار کر دیتے ہیں جب کہ ہر پیروڈی

میں نفی اور تضحیک کا ہونا لازمی ہے اور Semioties کے مطابق مذکورہ اقتباس کی متنی حیثیت مسلّم ہے۔ (ص ۸۶۔۸۵)

کتاب میں 'تعبیر' کے عنوان کے تحت تین ذیلی ابواب ہیں (۱) شرح متن کے امکانات (۲) لاتشکیل کی شرحیات اور (۳) شرحیات اور متن کا تجزیہ: حدود وامکانات۔ مذکورہ تینوں ذیلی ابواب کچھ اس طرح باہم مربوط ہیں کہ ان پر ایک مشترکہ گفتگو کی گنجائش نکالی جاسکتی ہے۔ واضح رہے کہ مذکورہ تین ابواب درمیانی ابواب ہیں۔ قاضی صاحب فرماتے ہیں۔

''متن کی تشریح اور تفہیم ایک دائروی عمل ہے، جس کے تین بنیادی ارکان، مصنف، متن اور اس کے قاری ہیں۔'' (ص۔۹۰)

غالباً 'دائروی' سے قاضی صاحب کی مراد مستدیر ہے یا پھر وہ کہنا چاہتے ہیں کہ تشریح کا محور تو مصنف ہے یا قاری ہے یا متن۔ دونوں صورتوں میں اختلاف ناممکن ہے۔ اگر تشریح کا محور مصنف ہے تو اس کی حیثیت کل کی سی ہے اور متن جز ہے اس کل کا۔ متن کا ماخذ مصنف کی ذات ہے۔ اس پر قاضی صاحب نے تین سوال کھڑے کیے ہیں۔ اگر مصنف مفقود الخبر ہو تو ایسے میں شرح متن کی کیا صورت ہوگی۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر زمان ومکان کے حوالے سے شارح اور مصنف کے درمیان ایک قابل قدر فاصلہ ہو تو کیا ہوگا اور تیسرا سب سے اہم سوال یہ ہے کہ اکثر شاعر یہ کہتا ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا، نہ کہہ سکا۔ ایسے میں متن حاضر نہیں غائب ہے اور اگر غائب ہے تو کیسی شرح؟ ان تینوں سوالوں کے جواب مدلل اور منطقی ہو سکتے ہیں۔ اگر متن جز ہے تو یہ کل یعنی مصنف کی جزوی نمائندگی ہے، مصنف مفقود الخبر کہاں ہے؟ اگر زمان ومکان کی منطق قبول کر لی جائے تو اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ ایسا تو صرف مشاعروں، شعری نشستوں میں ہی ممکن ہے اور یہ دریدا کے لفظوں میں Metaphysics of presence اور Logocentrism کو تقویت عطا کرے گا کیوں کہ ماورائے زمان ومکان متن Non-Text یعنی غیر متن قرار پائے گا۔ متن کو مرکز میں رکھ کر اگر شرح کے دروازے وا کیے جائیں تو ایسے میں متن کے لسانی، صنفی اور تہذیبی/ ثقافتی پس منظر کے حوالے سے گفتگو کی جائے جیسا کہ شمس الرحمٰن فاروقی ''تفہیم غالب'' کے حوالے سے لکھتے ہیں۔ آگے قاضی صاحب Stanely Fish کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ متن تو ایک بے جان ہستی (Entity) ہے یہ تو قاری ہے جو اس میں روح پھونک کر اسے جان دار بنا دیتا ہے۔ قاضی صاحب نے عام طور پر stand لینے یا ذاتی رائے دینے سے گریز کیا ہے تاہم اس جگہ پر انھوں نے اپنے موقف کا اظہار کیا ہے۔ فرماتے ہیں:

''اس ...... انتہائی موقف سے قطع نظر اعتدال کی صورت یہ ہے کہ ہم شعر کے معنی صرف اس قدر سمجھ سکتے ہیں، جس قدر ہمارا مطالعہ اور اس مطالعے کے نتیجے میں پیدا ہوئی فہم ہمیں اجازت دیتی ہے۔'' (ص ۹۸)

'تعبیر کے عنوان کے تحت چوتھا ذیلی باب 'لاتشکیل اور شرحیات'۔ خاکسار کا معروضہ یہ ہے کہ اس باب میں 'لاتشکیل' بہت زیادہ ہے اور شرحیات بہت کم۔ اور لاتشکیل کے حوالے سے جن نکات پر گفتگو کی گئی ہے، وہ ابتدائی ابواب میں موجود ہے یعنی گفتار کی تحریر پر فضیلت کی نفی، حاضری کی فوق الطبیعات (Metaphysics of presence) کی نفی وغیرہ وغیرہ۔ گفتگو دریدائی اصطلاحات سے Aporia، Differanee اس باب میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قاضی صاحب نے تعریف سے زیادہ وضاحت پر زور دیا ہے۔ تاہم سیدھی سی بات کہ کسی متن کے مخصوص معنی نہیں ہوسکتے کیوں کہ متن معرض وجود میں آنے کے ساتھ اپنے معنی سے دور ہوتا چلا جاتا ہے اور عدم تعین کی صورت اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ متن خود کو Deconstruct کر دیتا ہے۔ یعنی متن کی نفی تو درون متن ہے، بیرون متن نہیں اور چوں کہ یہ ایک مسلسل عمل ہے اس لیے

معنی بتدریج متن سے دور ہوتا جاتا ہے۔ قاضی صاحب درست فرماتے ہیں:

''یہ تفریق (Differance) کے تخلیقی عرصہ کے مقابلے التوا کی زمانی صفت ہے۔'' (ص ۱۰۶)

قاضی صاحب غالباً Deferral، Differance اور Aporia کو آزادانہ طور پر برتنے کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ تاہم مذکورہ تینوں اصطلاحیں باہم مربوط ہیں۔ Differance سے مراد یہ ہے کہ متن چونکہ خود انہدامی کا شکار ہے اس لیے التوا کا فاصلہ بتدریج طویل ہوتا جاتا ہے اور معنی التوا کا شکار ہوتا رہتا ہے۔ چونکہ جاری عمل ہے اس لیے معنی تکثیریت کا حامل ہوتا ہے وحدت کا نہیں۔ معنی کی تکثیریت ایک طرح کی Logjam کی کیفیت پیدا کردیتی ہے کیوں کہ مختلف النوع معنی ایک دوسرے سے نبرد آزمائی کے شکار رہتے ہیں۔ اسے ہی Aporia یعنی انتشار معنی کہتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ دریدا کی نہیں بلکہ دریدائی اصطلاح ہے جسے Paul De Man نے وضع کیا ہے۔ قاضی صاحب نے کوشش تو ضرور کی ہے کہ موضوع کم سے کم گنجلک ہو، تاہم وہ ان نکات کو مزید سہل بنا سکتے تھے، کیوں کہ یہ کتاب اردو کے قارئین کے لیے لکھی گئی ہے اور میرے خیال میں اردو میں اس موضوع پر لکھی گئی یہ واحد کتاب ہے جو Reference Book کا درجہ رکھتی ہے، عام سے عام قاری بھی اس کتاب سے استفادہ کرسکتا ہے اور کرے گا۔ میرے خیال سے منشائے مصنف، جس کی مابعد جدیدیت قائل نہیں، بھی یہی ہے۔

'تعبیر' ضمن میں مذکورہ کتاب کے پانچویں ذیلی باب کا عنوان ہے ''متن کا تجزیہ: حدود اور امکانات''۔ میرے خیال میں مذکورہ باب کی حیثیت کلیدی حصے کی ہے۔ اس مخصوص حصے کا عنوان کچھ یوں بھی ہوسکتا ہے: ''تنقید اور تجزیہ: مماثلت اور مغائرت'' مباحث کی نوعیت ہی کچھ ایسی ہے۔ قاضی صاحب کے مطابق تنقید کے تین ارکان ہوتے ہیں۔ ادب کی تعریف جو کہ مخصوص لسانی ثقافت و تہذیب سے عبارت ہے، ادب کے اغراض و مقاصد اور ادب کا وسیلۂ اظہار۔ تجزیے کا مخصوص مرکز وسیلۂ اظہار ہے جب کہ ادب کی تعریف اور اس کے مقاصد کی حیثیت ضمنی ہے۔ تجزیے میں مفرد الفاظ پر بھی گفتگو ہوسکتی ہے جیسا کہ فاروقی صاحب نے کیا ہے:

میر ان نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے

اس شعر میں میرؔ ایک ایسا لفظ ہے جسے اگر کسی دوسرے لفظ سے بدل دیں تو شعریت فوت ہوجاتی ہے۔ تاہم یہ تجزیہ ہے تنقید نہیں۔ تجزیے کی اگلی منزل لفظ کے جدلیاتی مطالعے کی ہے جس میں استعارہ، تشبیہ، مجاز مرسل وغیرہ آتے ہیں۔ آگے چل کر قاضی صاحب تجزیہ اور تشریح کے مابین فرق کو بھی خط کشید کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

''معنی خیزی کے تمام جہات کا احاطہ نہ کرسکنے کا اعتراف تجزیے کو تشریح سے مختلف بناتا ہے۔ اول تو تشریح کا بنیادی مقصد متن سے معنی کا استخراج ہے اور یہ اصلاً معنیات سے علاقہ رکھتی ہے جبکہ تجزیہ معنی کی دریافت اور تنظیم کا عمل نہیں بلکہ معنی تشکیل دینے والے وسائل کی نشاندہی سے تعلق رکھتا ہے۔'' (ص ۱۳۵-۱۳۴)

گفتگو میں چند مشرقی حوالے مثلاً میراجی اور چند مغربی حوالے بھی ہیں۔ ادب کے سنجیدہ طالب علموں کو یہ حصہ ضرور پڑھنا چاہیے۔

تعبیر کے عنوان سے آخری دو ابواب ''ادب کی تانیثی قرأت'' اور سارہ شگفتہ کی نظم ''میں ننگی... ننگی بھلی'' پر مشتمل ہے۔ دراصل تانیثی قرأت، تانیثیت (Feminism) کی توسیع ہے۔ اس باب کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ قاموسی حوالوں سے الگ بھی ہے اور ان کی توسیع بھی۔ مثلاً تانیثی لفظیات (Semantics) رائج الوقت معنی سے علاحدہ ہوسکتے ہیں اور واقعتاً ہوتے بھی ہیں۔ مثلاً بے وفا، عورت، رقیب وغیرہ قبیل کے الفاظ کی معنی تانیثی قرأت میں قطعی مختلف ہوں

گے۔ اس نکتے کی وضاحت میں سارہ شگفتہ کی نظم ''میں ہجی... ننگی بھلی'' اور دیگر فن پاروں کو پیش کیا گیا ہے۔ خاص طور پر 'امراؤ جان ادا' اور 'اگلے جنم موہے بیٹانہ کیجو'۔ قاضی صاحب کے مطابق راویان کے عورت ہونے کے باوجود نقطہ ہائے نظر تذکیری تسلط سے حد درجہ مملو ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ: تانیث کے پردے میں مرد بول رہا ہو (مرد میں 'ر' متحرک ہے)

اس سلسلے میں دو باتیں عرض کرنی ہیں کہ بنیادی حوالے مثلاً Paula Treichler. Heidi Gottner. Cheris Kramarae.Linda Nochlin. Abendrothe وغیرہ کا ذکر نہیں۔ علاوہ ازیں سارہ شگفتہ اردو کی نہیں بلکہ پنجابی کی شاعرہ تھی اور اصل نظم کا عنوان تھا ''میں ننگی چنگی''۔ قاضی صاحب کا یہ کہنا کہ:

''اردو میں سارہ شگفتہ تنہا شاعرہ ہے، جس نے ایک طرف تو زبان کو اس کی روایتی نحوی و صرفی پابندیوں سے آزاد کیا اور دوسری طرف زبان کے معنیاتی نظام کو تہ و بالا کیا۔'' (ص ۱۶۵)

ترجمے کی بنیاد پر کوئی مفروضہ قائم نہیں کیا جا سکتا جب کہ مفروضے کا تعلق زبان کے صرف و نحو اور اس کے معنیاتی نظام سے ہے۔

کتاب کے آخری باب کا عنوان ہے ''عرصۂ متن'' اس عنوان کے تحت جو ذیلی ابواب ہیں بحیثیت مجموعی اطلاقی نوعیت کے ہیں یعنی ''نصف صدی کی شاعری میں مابعد جدیدیت عناصر''، ''اردو کا مابعد جدید افسانہ''۔ مذکورہ ابواب کی حیثیت اصناف کی مجموعی صورتِ حال سے ہے، بعد کی گفتگو اصناف کی نمائندہ تحریروں پر مبنی ہے مثلاً ''غالب کا مطلع سر دیوان''، ''میراجی کی نظم جاتری''، ''فاروقی کی مناجات''، ''رجبہ گدھ کا مسئلہ''، ''حسن تشکیل کا افسانہ'' اور ''جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں''۔

''اردو شاعری میں مابعد جدید عناصر'' کے ابتدائی حصے خاصے کام کے ہیں۔ مثلاً ترقی پسندی اور جدیدیت کے ادبی عناصر کی نشاندہی اور مابعد جدیدیت کے معنیاتی نظام کا انعکاس۔

قاضی صاحب بالکل درست فرماتے ہیں کہ ترقی پسندوں اور جدیدیوں دونوں کے نزدیک ادب زندگی کی نقل یا نمائندگی یا ترجمانی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ترقی پسندوں کے نزدیک کوئی تجزیہ ذاتی نہیں ہوتا بلکہ طبقاتی رشتوں کا مظہر ہوتا ہے اور طبقاتی رشتے معاشی یا مادی بنیادوں پر قائم ہوتے ہیں۔ جب کہ جدیدیوں کے نزدیک تجربوں کی حیثیت سے متن کی شکل اختیار کرتے ہیں تو ترقی پسندوں کی نظر میں متن کے معنی کا منبع وہ طبقہ ہوتا ہے جس سے شاعر یا ادیب کا تعلق ہوتا ہے جب کہ جدیدیوں کے نزدیک معنی کا ماخذ خود شاعر یا ادیب کی ذات ہوتی ہے۔

مابعد جدید کے نزدیک معنی کے منابع پر گفتگو تو دور کی چیز ہے، خود معنی کی حیثیت اور اس کا وجود سوالوں کے گھیرے میں ہے۔ عین ممکن ہے کہ کوئی شاعر یا مصنف اپنے کسی تصور یا تجربے کو، جس کی حیثیت ورائے متن ہوتی ہے، لسان کے اصوات کو اپنے طریقے سے مرتب کرتا ہے اور یہ توقع کرتا ہے ''نمائندگی ہوگی''۔ تاہم چونکہ سوسیور کے نزدیک لسان ایک من مانا نظام ہے جس کے اجزا کی کوئی مثبت یا خود مکتفی شناخت نہیں ہوتی لہٰذا اس نظام کے باہر یعنی ورائے متن کسی ماخذ یا تجربے کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ ایسے میں معنی خیزی کے منابع لسانی رابطوں پر انحصار کرتے ہیں نہ کہ مصنف اور اس کے تجربات و تصورات پر۔

آئندہ چند مثالیں بھی ہیں، جیسے ظفر اقبال کی غزلوں کی، شمس الرحمٰن فاروقی اور افتخار جالب کے حوالے سے۔ حوالے مفید مطلب بھی ہیں اور قابل قبول بھی۔ ایک مثال ''امراؤ جان ادا'' کے ایک شعر کی جس میں شاعر کا حوالہ تذکیری ہے۔ گرفت پر 'امراؤ جان ادا' نے جواب دیا کہ وہ کوئی ریختی تھوڑا ہی کہہ رہی ہے۔ مرد کی برتری کا فوق بیانیہ (Metanarrative) اس قدر حاوی تھا اس وقت۔ جنسی تضاد یعنی جنس تعلق کے لیے مختلف جنسی شناخت

(Heterosexuality) بھی ایک طرح کا فوق بیانیہ ہی ہے جسے افتخار نسیم بطور Gay اپنی نظموں میں منہدم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک بات کا ذکر بہت ضروری ہے جب مابعد جدیدیت پر گفتگو ہوئی تھی بھائی لوگ Metanarrative کو مہابیانیہ کہتے تھے۔ اس وقت آپ کے اس خاکسار مبصر نے وہاب اشرفی کی کتاب ''مابعد جدیدیت مضمرات اور ممکنات'' پر تبصرہ کرتے وقت لکھا تھا کہ Metanarrative کوئی Meganarrative نہیں کہ اسے مہابیانیہ کہا جائے Metanarrative کے لیے اردو میں جس اصطلاح کی تجویز دی تھی وہ تھی فوق بیانیہ۔ مجھے خوشی ہے کہ قاضی صاحب نے فوق بیانیہ کو ہی صحیح سمجھا۔ جہاں تک اردو کے مابعد جدید افسانوں کا تعلق ہے، قاضی صاحب جن افسانوں کا حوالہ دیتے ہیں ان میں صرف منٹو کے ''پھندنے'' ہی کسی حد تک مابعد جدید افسانے کے Parameter پر کھرا اترتا ہے۔ بقیہ افسانوں میں صرف 'کھینچ کھانچ' ہے۔ ہر چند کہ Brian Mettale نے ۱۹۸۷ء میں ہی (In Postmodern fiction. New York. Methuem P. 151) مابعد جدید فکشن کی چار شناختیں بتائی تھیں جو انگریزی میں کچھ اس طرح ہیں:

1. Self conscious narration
2. Conspiculously or technical language
3. Long list of objects either to creat a cramped and busy world or barren and empty one
4. Grammetically incorrect or back broke sentences

نہایت ہی سہل انگریزی ہے ترجمے کی چنداں ضرورت نہیں۔ اب 'پھندنے' کا اقتباس ملاحظہ کریں: ''اس کا باپ یوڈی کلون میں تھا جہاں اس کا لڑکا اس کی لیڈی اسٹینوگرافر کا سر سہلاتا تھا۔ تصویریں دیکھ کر تینوں تصویریں بن جائیں۔ رنگ ہی رنگ، لال ہرے پیلے اور نیلے۔۔۔ سب چیخنے والے۔ ان کو ان رنگوں کا خالق چپ کراتا ہے۔ اپنے رنگوں کو چپ کرانے کے بعد خود چیخنا شروع کر دیتا ہے۔ اس کو تینوں چپ کراتی ہیں خود چلانے لگتی ہیں۔'' (ص۔۲۰۳)

تعجب کی بات ہے کہ قاضی صاحب نے شروع میں تو Brian Mettale کا حوالہ دیا ہے تاہم اطلاقی سطح پر جہاں حوالہ بہت ضروری تھا، نہیں دیا۔

علاوہ ازیں کہنا یہ بھی ہے کہ آج تک مابعد جدید افسانے یا شاعری کے حدود اربعہ طے نہیں ہوئے اور بیشتر تاویلات من مانی ہیں۔ شاید یہ بات دل چسپی سے خالی نہ ہو کہ امریکہ کی University of Illinois میں Michael Berube نے تقریباً دس برسوں تک Postmodern fiction پڑھانے کے بعد ہاتھ اٹھا دیے یہ کہتے ہوئے کہ ''میں نہیں جانتا کہ آیا Postmodern ہے کیا بلا؟

اگر خود طریقۂ کار کو مابعد جدید اصول پر پرکھا جائے تو طریقۂ کار تو معرضِ وجود میں آنے کے ساتھ Deconstruction اور داخلی توڑ پھوڑ کا شکار ہو جائے گا تو پھر کہاں کا طریقۂ کار اور کیسا تجزیہ؟

تاہم بحیثیت مجموعی غالباً اردو میں مابعد جدیدیت کے ادبی حوالے سے ایک ایماندار اور سنجیدہ مکالمے کی واحد کوشش ہے جہاں مصنف کی موضوع پر گرفت تھیوری کی حد تک اس قدر مضبوط ہے کہ منہ سے بے ساختہ واہ نکلتی ہے۔ غالباً خوفِ فسادِ خلق سے D.C.R.A کی Goonetilleke کی کتاب کا حوالہ نہیں دیا گیا ہے۔ مبصر بھی خوفِ فسادِ خلق سے کتاب کا نام بتانے سے قاصر ہے۔ ادب کے ہر سنجیدہ قاری کی بک شیلف میں زیرِ تبصرہ کتاب کی موجودگی لازمی ہے۔ ☆☆☆

سہیل عباس بلوچ

تحریر اساس تنقید: ایک جائزہ

قاضی افضال حسین کی کتاب ''تحریر اساس تنقید'' کے مشمولات پر اگر نظر ڈالیں تو ''سر تحریر'' کے بعد پہلا عنوان ''نظری اساس'' کا ہے، جس کے ذیلی عنوانات ''تھیوری/ادبی تھیوری''، ''ترسیل کی ناکامی کے بعد''، ''تحریر اساس تنقید'' ہے۔ دوسرا عنوان ''تعبیر'' ہے جس کے ذیلی عنوانات کے تین حصے ہیں۔ پہلا حصہ ''بین المتونیت''، ''پیروڈی کا معاصر تصور''، دوسرا حصہ ''شرح متن کے امکانات''، ''لاتشکیل اور شرحیات''، ''متن کا تجزیہ۔۔ حدود اور امکانات''، اور تیسرا حصہ ''متن کی تانیثی قرأت''، ''میں بچی نگی بجلی'' جیسے عنوانات پر مشتمل ہے۔ تیسرا عنوان ''عرصۂ متن'' ہے جس کے ذیلی عنوانات میں پہلا حصہ ''نصف صدی کی اردو شاعری میں مابعد جدید عناصر''، ''اردو کا مابعد جدید افسانہ''، دوسرا حصہ ''غالب کا مطلع سرِ دیوان''، ''میراجی کی نظم ـــــ جاتری''، ''فاروقی کی مناجات''، تیسرا حصہ ''رلجہ گدھ کا مسئلہ''، ''حسن تشکیل کا افسانہ''، ''جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں.....'' شامل ہیں۔

کتاب کا آغاز تھیوری اور ادبی تھیوری کے فرق سے شروع ہوتا ہے، جس سے کتاب کی اٹھان کا اندازہ ہوتا ہے۔ قاضی صاحب نے Wolfgang Iser کے حوالے سے سائنس اور ادب کی تھیوری کے درمیان فرق کو بہت بہتر طریقے سے بیان کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ Iser سائنس اور معاشرتی علوم کی تھیوری کے لیے Hrde core اور Soft core کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک:

''بہر حال، (کٹر) ثابت مرکزہ (Hard core) اور (نرم) تشریحی (Soft core) تھیوری میں ایک فرق ہے، اول الذکر، جیسی کہ مثلاً طبیعات میں برتی جاتی ہے۔ پیش گوئی کرتی ہے جبکہ ثانی الذکر جیسی کہ بشری علوم (Humanities) میں استعمال ہوتی ہے، توضیح یا نقش بندی (Mapping) کی کوشش ہے۔ یہ مقاصد، تھیوری کے ایک دوسرے سے مختلف نوع کا تقاضا کرتے ہیں۔'' (تحریر اساس تنقید۔ ص: ۱۲،۱۱)

قاضی افضال حسین کا کمال یہ ہے کہ وہ کسی نظریے کو اس وقت سے لے کر چلتے ہیں جب وہ عہد طفلی میں ہوتا ہے اور اسے اس مقام پر لے آتے ہیں جہاں وہ اپنے قدموں پر نہ صرف چلنے کے قابل ہوجاتا ہے بلکہ دوڑنا بھی سیکھ لیتا ہے۔ اس کی واضح مثال کتاب کے عنوان ''تحریر اساس تنقید'' میں تحریر کا لفظ ہے۔ وہ تحریر جسے تقریر کے مقابلے میں افلاطون

جیسے مفکرے محض ایک تابع، ایک یتیم وجود کے طور پر پیش کیا تھا، جو اپنی مدافعت کے قابل نہیں تھا۔

''افلاطون کے نزدیک تحریر محض ایک تابع، ایک یتیم وجود ہے کہ وہ اپنی مدافعت کی اہل نہیں۔ تحریر بولے گئے لفظ کی زندگی اور حرارت سے محروم ہوتی ہے اس لیے ''موت'' کے مترادف ہے۔ افلاطون تحریر کو Pharmakon سے تشبیہ دیتا ہے، جس کے معنی اس کی زبان میں ''زہر'' کے ہیں (تحریر اساس تنقید۔ ص: ۴۱)

قاضی افضال حسین افتخار جالب کی ''لسانی تشکیلات'' میں ان نظریات کے پیش خیمہ کے طور پر تلاش کرتے ہیں۔

''لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیاء کی نمائندگی کے بجائے بطور اشیاء مرکب ترکیبی کے مشمولات میں جگہ دیتی ہے۔ الفاظ اگر اشیاء کی محض نمائندگی کریں تو اشیاء کے حسن و قبح سے اٹوٹ تعلق کے باعث، غلط اور صحیح، مناسب اور نا مناسب، قرین قیاس اور دور از کار، جائز و ناجائز وغیرہ ایسے صفاتی اجزائے بیان کہ تشخیصی قدر سے مملو ہوتے ہیں، غیر متعلق مباحث کے دروازے کھول دیتے ہیں۔ شیئیت کہ شعر و ادب کا امتیاز ہے، اثر و نفوذ کی بنیاد ہوتے ہوئے بھی ثانوی درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ الفاظ کو بطور اشیاء استعمال میں لایا جائے تو تجسیم و تخصیص کے خصائص اجاگر ہوتے ہیں اور بے رنگ عمومیت سے جان بچ جاتی ہے۔ الفاظ بطور اشیاء شعر و ادب سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتے۔ الفاظ کو بطور اشیاء وجود دینے میں تخلیقی فنکاروں کو پورا پورا اختیار ہے۔ تخلیقی فنکاروں کو ابھی تک ان تسمہ پا اصولوں سے نجات حاصل نہیں ہوئی، جو الفاظ کو اشیاء کی محض نمائندگی کرنے والے نشانات تک محدود کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔'' (لسانی تشکیلات۔ ص: ۱۷)

آگے چل کر Paul de Man کے جدید نظریات کے مطالعات سے تحریر کی افادیت کو قرأت کے ساتھ مربوط کر دیتے ہیں۔

''ہمارے زمانے میں صورت یہ ہے کہ تحریر کے پس ساختیاتی تصور نے مغرب میں تین ہزار سال سے جاری ادب کے لفظ مرکزی (Logocentric) تصور کے ہر جز کی نفی کر دی ہے۔ مثلاً یہ کہ زبان اپنے نظام سے ماورا کسی منصرم قوت کی پابند نہیں ہوتی کہ زبان تجربے کی ترسیل کے بجائے اس کی تشکیل کرتی ہے اور یہ کہ فکر، تجربے یا کسی Signified کی ماقبل سے موجود کسی تعقلی ترتیب کی پابند ہونے کے بجائے زبان Signifiers کے باہم منفی/افتراقی ربط کے ذریعے معنی خیزی کی مختلف جہات کھولتی ہے، جس میں معنی کی کوئی یک جہتی اور حتمی صورت کبھی قائم نہیں ہو سکتی۔

ظاہر ہے کہ زبان کے ترسیلی کردار کے بجائے اس کی تعمیری و تشکیلی تصور پر قائم ہونے والی قرأت کی شعریات ادب کے ایک نئے تصور کا تقاضا کرتی ہے اور یہ بالکل واضح ہے کہ یہ تصور، تحریر کی لاتشکیلی تعریف کے حوالے سے ہی مرتب ہوگا بہ قول Paul de Man:

تجربے پر مشتمل یا اس کی بازگشت ہونے کے بجائے زبان تجربے کی تشکیلی ہیئت کی تھیوری، حوالہ جاتی/اشاراتی ہیئت کی تھیوری سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ زبان اب دو موضوعیت/افاعل کے درمیان ربط کا ذریعہ نہیں رہی بلکہ ایک وجود اور دوسرے غیر وجود کے درمیان (ارتباط کا وسیلہ بن گئی ہے) اور اب تنقید کا مسئلہ اس تجربے کی دریافت نہیں ہے، جس کی طرف یہ ہیئت راجع ہے بلکہ یہ ہے کہ زبان کثرت وجود کی وحدت کو کیسے تشکیل دیتی ہے، جس کے بغیر کوئی تجربہ ہوگا بھی نہیں۔ (تحریر اساس تنقید۔ ص: ۴۷، ۴۸)

پھر Paul Ricoeur کے نظریات جس میں تحریر کے مقابلے تقریر کی فوقیت روشن کر کے تعبیر کی ایک بالکل نئی

جہت کے امکان روشن کیا گیا ہے۔'' اس کی کتاب Conflict of Interpretation (۱۹۶۹ء) کا انگریزی ترجمہ ۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔ جس میں تقریر کے مقابلے میں تحریر کی فوقیت روشن کر کے Recour نے تعبیر کی ایک بالکل نئی جہت کے امکان روشن کر دیئے۔ اس کے مطابق تحریر معنی کا وہ تعین ہے جس میں بولنے کے عمل سے زیادہ ''کیا کہا گیا'' اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ دوسرے تحریر میں متن بنانے والے کی منشا اور متن کا مفہوم باہم مربوط نہیں رہ جاتے اور متن کی حیات، مصنف کی محدود زندگی کے افق سے بہت آگے نکل جاتی ہے۔ تیسرے تحریر بولے گئے معنی مقصود کے بالکل ظاہری حوالوں سے ماورائی ہو جاتی ہے، اور مختلف سیاق میں رکھے جانے سے معنی کی نئی جہات کھولتی ہے۔ اس طرح تحریر متن کو مکالماتی صورت حال سے آزاد کرتی ہے۔ اور آخری بات یہ کہ لکھی ہوئی صورت میں متن کو سو استقلال حاصل ہوتا ہے اس سے اس میں ایک آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یعنی تحریر کی صورت میں متن میں صحیح معنوں میں خود مکتفی وجود حاصل کر لیتا ہے اسے مقرر اور سامع کی مکالماتی صورت حال سے نجات مل جاتی ہے، وہ شاعر کی مادی زندگی یا تقریر کی زمانی حدود کے مقابلے میں دوام حاصل کر لیتا ہے اور اس کے سیاق و سباق لا انتہا سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ اس سے تعبیری دائرہ میں ''جز'' تو متعین رہتا ہے مگر اس کا 'کل' زمانے، جگہ اور قاری کی مناسبت سے تبدیل ہو جاتا ہے اور اسی تبدیلی کی مناسبت سے معنی کی کثرت کا دائرہ پھیلتا جاتا ہے اس صورت میں تفہیم (Understanding) کے معنی تشریح یا متن کی متعین نثری منطق تک پہنچنا نہیں رہتے بلکہ تفہیم دریافت کا عمل بن جاتا ہے۔'' (تحریر اساس تنقید۔ قاضی افضال حسین۔ ص ۹۸، ۹۹)

مزید برآں وہ مغربی نظریات کے پہلو میں مشرقی شعریات سے بھی یکساں فائدہ اٹھاتے ہیں، بیان و بدیع کی ضرورت و اہمیت سے وہ کما حقہٗ واقف ہیں۔ لکھتے ہیں:

''تحریر کے امتیازی اوصاف کا ذکر ہو رہا ہو تو ان صنعتوں کی طرف اشارہ بھی بے محل نہ ہوگا جو صرف تحریر سے مختص ہیں مثلاً مشجر، مدور، مقطع اور مد صل وغیرہ یہ اور ایسی کئی صنعتیں ہیں، جن کا بولے گئے کلام برتنا ممکن ہی نہیں۔'' (تحریر اساس تنقید۔ ص:۴۹)

قاضی صاحب نے جن صنعتوں کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے اگر چہ ان کا تعلق صنائع لفظی کے ساتھ ہے لیکن میرے خیال میں ان کے لیے ایک نیا نام وضع کرنا چاہیے اور وہ ہے ''صنائع خطی''۔ اسے اگر ایک نئی شاخ کے طور پر متعارف کروائیں اور صنائع لفظی اور صنائع معنوی میں ایسی تمام صنعتوں کو الگ کر لیا جائے، تجنیس کی کچھ صورتیں، اور دیگر صنائع جن میں مہملہ، خیفا وغیرہ۔ جن کا تعلق نقطوں کے ساتھ ہے تو ایک دلچسپ مطالعہ سامنے آ سکتا ہے۔

اردو تنقید جس کا آغاز کلام میں صنعتوں کی تلاش سے ہوا اور جہاں آج پھر اردو تنقید آ پہنچی ہے، یہ تحریر کی افادیت سے منسلک ہے اور اس بات پر ایک مکالمہ محمد حسن عسکری، مظفر علی سید اور سہیل احمد کے مابین ہوا تھا جو پہلے ''سویرا'' میں اور جسے حال میں شمس الرحمٰن فاروقی نے 'شب خون' کے خبرنامے (شمارہ ۱۲) میں شائع کیا ہے۔ ایسے مکالمات قاضی افضال کے تحریر اساس تنقید کو مضبوط بنیاد فراہم کرتے ہیں۔

قاضی صاحب نے معاصر اطلاقی تنقید سے بھی استفادہ کیا ہے، جیسے ''ق'' کی آواز جو تحریر میں موجود تھی مگر پنجاب اور حیدر آباد میں اس کی صوت وجود نہیں رکھتی تھی، اس بات کا ذکر مسعود حسین خان نے بھی کیا ہے:

''ادائیگی صوت کی بھی زبان کے جملوں کی طرح دو سطحیں ہوتی ہیں، ایک اندرونی یا داخلی اور دوسری خارجی یا تکلمی۔ اقبال دیگر اہل پنجاب کی طرح ''ق'' کی ادائیگی پر قدرت نہیں رکھتے تھے۔'' (اطلاقی لسانیات۔ ص:۹)

اس کتاب میں کئی اہم مضامین ہیں، جن میں ایک ''شرح متن کے امکانات'' کے عنوان سے ہے، اس میں متن کی تشریح اور تفہیم کے تین بنیادی ارکان، مصنف، متن اور قاری کے حوالے سے بحث کی گئی ہے اور عملی مثالیں بھی دی گئی ہیں۔ قاضی صاحب نے اس کتاب میں شعری اور نثری متون کو یکساں اہمیت دی ہے اور عملی تنقید کے کئی نادر نمونے پیش کیے ہیں۔ تفہیم متن کے سلسلے میں کی جانے والی کاوشوں میں اگر قاضی صاحب کا حصہ تلاش کریں تو اس کی گواہی اردو کے صفِ اول کے نقاد شمس الرحمٰن فاروقی بھی اپنی کتاب ''صورت و معنیٰ سخن'' کے پیش لفظ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''قرآت، تعبیر، تنقید'' کو ایک طرح سے ''تعبیر کی شرح'' کا تسلسل کہا جا سکتا ہے۔ موخر الذکر مضمون اسی عنوان کی میری کتاب (۱) میں شامل ہے۔ ان دونوں مضامین کے محرک علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا شعبۂ اردو اور اس شعبہ کے ممتاز پروفیسر قاضی افضال حسین تھے۔ میں ان کا شکر گذار ہوں کہ ان کے منعقد کردہ سیمناروں کے لیے یہ مضامین میں نے ان کے لیے زرہ امتثال امر لکھے۔'' (صورت و معنیٰ سخن۔ ص:۱۲)

اس سے قاضی صاحب کی تفہیم متن کی کاوشوں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ نہ صرف خود یکسوئی سے سنجیدہ کوشش کر رہے ہیں بلکہ معاصر نقادوں کی توجہ بھی اس جانب مبذول کروا رہے ہیں۔

قاضی صاحب کی ایک اور خوبی جو اس کتاب میں نظر آتی ہے وہ تحقیق اساس تنقید ہے، اپنے مضمون ''غالب کا مطلع سر دیوان'' میں وہ نہ صرف بار بار مختلف الفاظ کو کلیسی الفاظ بنا کر معنوی پرتیں کھولتے ہیں بلکہ ہر لفظ کی سند میں غالب کے اشعار کے ساتھ ساتھ فارسی اساتذہ کے اشعار بھی نقل کرتے ہیں مختلف الفاظ کے Shade اس خوبصورتی سے بیان کیے گئے ہیں کہ کئی اشعار کی نئی معنوی پرتیں آشکار ہوئی ہیں قاضی صاحب اس ضمن میں مختلف شارحین کی اس شعر کی شرح بھی سامنے لاتے ہیں۔ آغاز غالب کی شرح سے کرتے ہیں جو غالب نے مولوی عبدالرزاق شاکر کو اپنے ایک خط میں کی تھی، پھر نظم طباطبائی، وحید قریشی، شمس الرحمٰن فاروقی، نیر مسعود، منظور حسن عباسی کے علاوہ پروفیسر شمل کے تفہیمی افکار بھی سامنے لاتے ہیں یہی وہ مقام ہے جہاں محقق نقاد بن جاتا ہے اور ایسی تنقید وجود میں آتی ہے جسے ڈاکٹر جمیل جالبی نے ''تحقیدی'' کا نام دیا ہے، یعنی تحقیقی اور تنقیدی۔

قاضی صاحب منشائے مصنف کو بھی نظر انداز نہیں کرتے اور متن کی وہ تشریح جو منشائے مصنف کے خلاف ہو اس کی قطعاً حوصلہ افزائی نہیں کرتے، ایک جگہ لکھتے ہیں:

''اس کے باوجود متن میں منشائے مصنف کی جستجو کے دروازے بند نہیں ہوئے اور اردو میں تشریح متن کا غالب رجحان اب بھی یہی ہے کہ متن کی مدد سے مصنف کے قیاسی عندیہ تک پہنچا جائے۔ اس کی ایک انتہائی مثال پروفیسر خواجہ منظور حسین کی کتاب ''تحریک جدو جہاد بحیثیت موضوع سخن'' ہے۔ اس کتاب میں خواجہ صاحب نے غالب کی سید احمد بریلوی کی تحریک سے دلچسپی کے حوالے سے کلام غالب کی تعبیر کی ہے، خواجہ صاحب کے نزدیک غالب نے اپنے شعر:

تو اور آرائش خم کاکل میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

میں سکھوں کی جنگ کی تیاریوں کے پیش نظر مسلمانوں کے اندیشوں کو موضوع بنایا ہے۔ شعر میں ''خم کاکل'' کی آرائش محبوب نہیں بلکہ سکھ کر رہا ہے اور مصرعہ ثانی میں ضمیر ''میں'' سے مراد حضرت سید احمد شہید اور ان کے رفقا ہیں جو اس تیاری سے اندیشوں میں مبتلا ہو گئے ہیں۔ اس قیاسی منشائے مصنف کے حوالے سے غالب کی تشریح کرتے ہوئے خواجہ صاحب نے غزل کے تمام رسومیاتی الفاظ معاصر سیاسی صورت حال کے حوالے کر دیے ہیں۔ مثلاً خواجہ صاحب کی شرح میں 'ابرو' نواب

امیر خاں کے لیے ترکِ انگریز کے لیے، غزال اور سنبل مجاہد کے لیے، ہنگ سکھوں کے لیے اور ''سروِ قباپوش'' شاہ اسمٰعیل کے لیے لایا گیا ہے۔ یہ ایک انتہائی صورت حال ہے ورنہ واقعہ یہ ہے کہ حالی سے لے کر ہمارے زمانے تک بیشتر شارحین نے شعر کی تشریح یہ کہہ کر شروع کی کہ ''شاعر کہتا ہے......'' اور پھر پوری کوشش کی کہ اپنی تشریح کو شاعر کا مفہوم ثابت کر دکھائے۔

''تشریح کے اس دبستان میں شاعر کی ذات وہ ''کل'' ہے، جس سے کوئی شعر یعنی اس ''کل'' کا ''جز'' برآمد ہوتا ہے اور چونکہ ہر ''جز'' میں اس کے ''کل'' کی صفات موجود ہونی چاہیے اس لیے کوئی متن ایسا نہیں ہوسکتا جو اپنے مصنف کی ترجیحات / تجربات کی نمائندگی نہ کرتا ہو۔'' ۱۰

لیکن کہیں کہیں قاضی صاحب کا اختصار ہمیں اصل ماخذ تک جانے پر مجبور کرتا ہے، جب قاضی صاحب غالب کے اس شعر کی منشائے مصنف کے حوالے سے سیاسی تعبیر کا حوالہ دیتے ہیں تو وہاں شمس الرحمٰن فاروقی کی شرح کا محض حوالہ دیتے ہیں، حالانکہ یہاں قاری کی دلچسپی کے لیے شاید یہ مناسب ہوتا کہ وہ خوبیاں بھی بیان کر دی جاتیں۔ قاضی صاحب لکھتے ہیں:

''اردو میں شمس الرحمٰن فاروقی کی 'تفہیم غالب' کی بیشتر شرحیں اس کی مثالیں ہیں۔ ابھی خواجہ منظور حسین کی انتہا پسندی کا ذکر ہو چکا ہے۔ ان کی سیاسی تشریح کے بعد غالب کا شعر:

تو اور آرائش خم کاکل　　　میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

کی تعبیر فاروقی کے یہاں پڑھیے۔ فاروقی نے اس شعر کی شرح میں تقریباً بارہ امکان بتائے ہیں اور سب کے سب کلاسیکی غزل کی روایت سے برآمد کیے گئے ہیں۔'' ۱۱

اس شعر کی فاروقی صاحب نے یوں شرح کی ہے۔

''بظاہر یہ شعر بہت سادہ ہے، لیکن اسے غالب کے مبہم ترین اشعار میں شمار کرنا چاہیے، کیونکہ ہزار تجزیے کے باوجود اس کے تمام رموز واضح نہیں ہوتے۔ پھر بھی، اتنا کہا جا سکتا ہے کہ مروج تشریحات شعر کے ساتھ انصاف نہیں کرتیں۔

سب سے پہلے تو ''کاکل'' اور ''دور و دراز'' کی مناسبت کی طرف اشارہ لازمی ہے جو غالباً کسی شارح نے نہیں کیا ہے۔ اب ظاہری مفہوم کو لیجیے، تو خم کاکل کی آرائش میں مصروف ہے اور میں اندیشہ ہائے دور و دراز میں مبتلا ہوں۔ شارحین نے سوال کیا ہے کہ اندیشہ ہائے دور و دراز کیا ہے؟ لیکن اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے مصرع اولیٰ میں بیان کردہ صورت حال پر غور کرنا ضروری ہے۔ عاشق محبوب کو خم کاکل کی آرائش میں مصروف دیکھتا ہے گویا اسے اس حد تک قرب نصیب ہے کہ وہ محبوب کے بناؤ سنگھار کا مشاہدہ کر سکتا ہے۔ عام عاشقوں کے سامنے تو محبوب پوری طرح بن سنور کر ہی آتا ہے لہٰذا شاہد و مشہود میں وہ عام رشتہ نہیں ہے جو کسی معمولی عاشق اور مطلوب میں ہوتا ہے۔ بہت ممکن ہے یہ رشتہ وصل کی صورت اختیار کر چکا ہو اور یہ شعر شب وصل کی صبح کا منظر پیش کرتا ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ متکلم محض تصور کر رہا ہو۔ اب مصرع اولیٰ کی صورت تو اصلی ہے اور مصرع ثانی کی صورت حال خیال۔ یعنی عاشق تنہا ہے اور اندیشہ ہائے دور و دراز ہیں۔ عاشق سوچتا ہے کہ میں تو دور و دراز کے اندیشوں میں ہوں، اور تو (حسب معمول) بننے سنورنے کا سامان کر رہا ہوگا۔ میں وقف اندیشہ و اوہام ہوں، اور تو تزئین و آرائش، جیسا کہ ۱۸۲۱ء کی ایک غزل میں خود غالب نے کہا کہ:

شکوہ سنج رشک ہم دیگر نہ ہونا چاہیے　　　میرا زانو مونس اور آئینہ تیرا آشنا

ایک صورت اور بھی ہے، محبوب عام طور پر بننے سنورنے کا قائل نہیں ہے، بلکہ حسنِ فطری میں یقین رکھتا ہے، اچانک عاشق کو خبر ہوتی ہے یا وہ دیکھتا ہے کہ محبوب آرائش کاکل میں مصروف ہے۔ اب یہ لفظ ''تو'' پر خاص زور ہے۔ یہ تو ہے جو آرائش خم کاکل میں مصروف ہے! مجھے دور و دراز کے خوف آرہے ہیں کہ آج کیا بات ہے جو تو اس غیر عادی شغل میں مصروف ہے؟ شاید کسی طالب خاص کا سامنا کرنا ہے جس کے لیے یہ اہتمام ہے۔

سب سے زیادہ معنوی امکانات یہ فرض کرنے میں ہیں کہ عاشق اور معشوق میں کوئی خاص رشتہ ہے جس کی بنا پر وہ محبوب کو نجی لمحات میں دیکھ سکتا ہے۔ اگر ''اندیشہ'' بمعنی ''سوچ'' یا ''خیال'' لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعر ایک عجب طرح کی منقسم ثنویت کو پیش کرتا ہے۔ محبوب بن سنور رہا ہے اور عاشق دور و دراز کے خیالوں میں گم ہے۔ گویا اسے اس منظر میں کچھ دلچسپی ہی نہیں۔ بننے سنورنے کا منظر تو ایسا ہوتا ہے کہ اس میں ان لوگوں کو بھی دلچسپی ہوتی ہے جو معشوق کی موجودگی سے مانوس ہو چکے ہوتے ہیں۔ اگر دل میں محبت ہو تو معشوق کی آرائش سے بڑھ کر دل رُبا منظر کم ہی ہوں گے۔ اور شعر میں یہ کہا جا رہا ہے کہ تو خم کاکل کی آرائش میں گم ہے اور میں دور و دراز کے اندیشوں میں محو ہوں۔ لہٰذا یہ صورتِ حال کچھ ایسی ہے کہ عاشق کو محبوب میں نہیں، بلکہ اپنے خیالات میں انہماک ہے۔ اس طرح یہ شعر وصل میں شوق کے زوال کی علامت بن جاتا ہے۔ یا اگر شوق کا زوال نہیں ہے تو کسی قسم کی ذہنی الجھن ضرور ہے جو عاشق کو ایسے لمحے میں بھی معشوق کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتی۔ ممکن ہے یہ وہ بے دلی ہو جو منزلِ مقصود کو پا لینے کے بعد پیدا ہوتی ہے۔

اگر ''اندیشہ'' بمعنی ''خوف'' لیا جائے تو امکانات کی ایک اور وسیع دنیا دکھائی دیتی ہے۔

(۱) عاشق کو یہ خوف ہے کہ زلف سیاہ کل سفید ہو جائے گی۔ آج کا حسن اسے کل کی بدصورتی کی یاد دلاتا ہے۔

(۲) اسے یہ بھی خوف ہے کہ اس وقت اس کے اپنے تاثرات کیا ہوں گے جب یہ بھرپور زندگی آگیں جوانی ڈھیلے ڈھالے بڑھاپے میں بدل جائے گی۔

(۳) اسے خیال آتا ہے کہ اس قدر مکمل حسن بھی موت سے آزاد نہیں ہے۔ اسے خوف ہے کہ موت اسے بھی چھین لے گی اور اس حسن کا کچھ لحاظ نہ کرے گی۔

(۴) بقول حسرت موہانی، اسے یہ خیال ہے کہ معشوق کو میری وفا پر بھروسہ نہیں ہے اس لیے وہ بن سنور کر مجھے اپنے حسن کے دامِ تزویر میں گرفتار رکھنا چاہتا ہے۔

(۵) اسے یہ خوف ہے کہ اس سجاوٹ اور بناؤ کے ساتھ معشوق کو دوسروں نے دیکھا تو اس پر عاشق ہو جائیں گے، بلکہ کیا عجب کہ جان دے دیں۔

(۶) وہ ڈرتا ہے کہ معشوق اپنے ہی اوپر عاشق نہ ہو جائے

(۷) اُسے یہ خوف ہے کہ اتنا بناؤ سنگھار کسی نئے عاشق کے لیے ہو رہا ہے۔

(۸) اسے یہ خوف ہے کہ زندگی کا کوئی اعتبار نہیں، ہم لوگ اپنے اپنے کام میں منہمک ہیں، موت کو بھول گئے ہیں، حالانکہ زمیں کھا گئی آسماں کیسے کیسے۔

(۹) خوف یہ ہے کہ جو معشوق بناؤ سنگھار سے اس درجہ شغف رکھتا ہو وہ مجھ سے وفا نہ کرے گا۔ اس کی دلچسپی اپنے میں ہے نہ کہ مجھ میں۔ لہٰذا ''اندیشہ'' بمعنی ''سوچ'' اور ''اندیشہ'' بمعنی ''خوف'' کی روشنی میں پہلے مصرعے کی صورت حال کو

ذہن نشین کرنے کے بعد شعر غیر معمولی پیچیدگی کا حامل ہو جاتا ہے۔

فاروقی صاحب کی اس شرح سے کئی نئی باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعر جہاں ماضی سے استفادہ کرتا ہے وہاں نقاد یا قاری بھی ''حل'' (یعنی کسی شعر کے خیال کو نثر میں بیان کرنا) کے ذریعے مستفید ہوتا یا کرتا ہے۔ فاروقی صاحب کی شرح میں کئی ''حل'' ہیں۔ (۱) عاشق کو یہ خوف ہے کہ زلف کل سیاہ ہو جائے گی۔

کئی چاند تھے سر آسماں جو چمک چمک کے پلٹ گئے　　نہ لہو مرے ہی جگر میں تھا نہ تمہاری زلف سیاہ تھی　(احمد مشتاق)

(۲) اسے یہ بھی خوف ہے کہ اس وقت اس کے اپنے تاثرات کیا ہوں گے جب یہ بھرپور زندگی آگیں جوانی ڈھلیے ڈھالے بڑھاپے میں بدل جائے گی۔

حسن اے جان نہیں رہنے کا　　پھر یہ احسان نہیں رہنے کا　(جرأت)

اسی طرح کے ''حل'' تقریباً ہر ''خوف'' میں ہیں۔

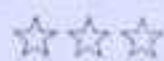
ایک اور بات جس کا ہلکا سا اشارہ تو فاروقی صاحب نے کیا ہے لیکن اس کی معنوی وسعت کا اندازہ نہیں ہے۔ وہ ہے محبوب کی ''بے نیازی''، ہو سکتا ہے اندیشہ ہائے دور و دراز کا سبب ہی بے نیازی سے آرائش کا کل کرنا ہو۔ یعنی محبوب کو اتنا بھی خیال نہیں کہ عاشق پاس ہے۔ یا وہ چاہتا ہے کہ عاشق اس کی مصروفیت دیکھ کر خود ہی ٹل جائے۔ عاشق سوچ رہا ہو کہ ابھی سے اتنی بے اعتنائی ہے تو آگے چل کر کیا گل کھلیں گے۔ محبوب نے یہ نہیں دیکھا کہ اس کے بناؤ سنگھار کی وجہ سے عاشق پر کیا کیفیت طاری ہو گئی ہے، جبکہ اس کی زلف کی ہر شکن میں عاشق کا دل الجھا ہوا ہے۔

میری توجیہ کی طرح قاضی صاحب نے بھی کئی جگہ اضافی توجیہات کی ہیں جو تفہیم متن میں اضافے کا موجب ہیں۔ الغرض قاضی صاحب نے اس کتاب میں جدید مغربی نظریات کو نہ صرف سادہ الفاظ میں بیان کر دیا ہے بلکہ ان کا اطلاق نظم و نثر پر کیا ہے، اور لطف کی بات یہ ہے کہ اس میں قدیم کلاسیکی نظم و نثر سے لے کر جدید نظم و نثر کے نمونوں پر اس کا اطلاق کیا ہے۔ یہ کتاب جہاں مغربی افکار کی تفہیم میں ممد و معاون ہے وہاں اطلاقی اور عملی تنقید کے سرمائے میں اضافے کا بھی موجب ہے۔ اس کتاب میں کئی نئے موضوعات بھی زیر بحث آئے ہیں جو متن کی تفہیم کے ساتھ ساتھ رائج اصطلاحوں کے نئے معنی کا تعین کرتے ہیں جس میں متن کی تانیثی قرأت اور پیروڈی کا معاصر تصور خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ☆☆

حواشی:

۱۔ تحریر اساس تنقید۔ ص ۱۱۔۱۲
۲۔ ایضاً۔ ص۔ ۴۱
۳۔ ایضاً۔ ص۔ ۳۲۔۳۳
۴۔ ایضاً۔ ص۔ ۴۷۔۴۸
۵۔ ایضاً۔ ص۔ ۹۸۔۹۹
۶۔ ایضاً۔ ص۔ ۴۹
۷۔ اطلاقی لسانیات۔ ص۔ ۹
۸۔ صورت و معنیِ سخن۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ ص۔ ۱۲
۹۔ دریافت۔ ۵ (اسلام آباد)۔ ص۔ ۱۱
۱۰۔ تحریر اساس تنقید۔ ص۔ ۹۲
۱۱۔ ایضاً۔ ص۔ ۹۸
۱۲۔ تفہیم غالب۔ ص۔ ۸۳ تا ۸۵

☆☆☆

قمر صدیقی

اردو مابعد جدیدیت

[تحریر اساس تنقید کی روشنی میں]

پروفیسر قاضی افضال حسین کی کتاب ''تحریر اساس تنقید'' اردو میں مابعد جدیدیت / تھیوری جیسے انتہائی زرخیز اور تحرک انگیز فکر کو سمجھنے اور سمجھانے کی پہلی ایماندارانہ کوشش ہے۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے تعلق سے کچھ تو کم علمی کے باعث اور کچھ اپنے اپنے مفادات اور تعصبات کے پیشِ نظر مبتدیانہ اور سطحی مباحث کو رواج دے کر کئی طرح کی غلط فہمیاں پھیلا دی گئی تھیں۔ بقول پروفیسر قاضی افضال حسین:

> ''اردو میں چونکہ ساختیاتی فکر اور اس سے منسوب طرزِ مطالعہ پر کبھی باقاعدہ گفتگو نہیں ہوئی اور جو ہوئی وہ اتنی مبتدیانہ تھی پس ساختیاتی فکر اور اس سے مربوط لاتشکیلی تصورات کا سمجھنا سمجھانا ممکن ہی نہ تھا۔ البتہ لاتشکیلی موقف سے ماقبل کی ادبی تحریک ''جدیدیت'' کے بیشتر مقدمات کی نفی ہوتی تھی تو دوستوں نے اس انتہائی زرخیز فکر کے اطلاقی تصور سے جدیدیت مخالف Camp کی شکل بنالی اور اپنی استعداد / استطاعت سے بے خبر، ہر وہ شخص جسے اب تک اس کے حسب ہوس صلہ / معاوضہ نہ ملا تھا، اس Camp کا حصہ ہوا۔ اس غیر علمی اور بے جواز تمسخر سے ہمیں کچھ بھی حاصل نہیں ہوگا۔ اس لیے کہ لاتشکیل، انسان کے اب تک کے فکری ارتقا کی صرف اگلی منزل نہیں بلکہ اس پر نئے سرے سے غور و خوض، اکثر جہات میں ان کی تنسیخ اور ایک یکسر نئی طرزِ فکر و استدلال کی انتہائی معنی خیز ابتدا ہے جس کے امکانات و نتائج کا ابھی ہمیں اندازہ نہیں۔ اسے نظر انداز کرنا، یا اسے صرف معرکہ سر کرنے کا ذریعہ بنانا، ہماری زبان اور دانش کے لیے ناقابلِ تلافی نقصان کا سبب ہوگا۔''[1]

ہمارے یہاں مابعد جدیدیت کا شور و غوغا تقریباً دس بارہ برس پہلے بلند ہوا تھا لیکن اس ضمن میں سنجیدہ ڈسکورس کی کوشش کبھی نہیں کی گئی۔ چونکہ اردو میں مابعد جدیدیت کو متعارف کروانے کے مقاصد میں ادبی سیاست اور چالاکی کا دخل تھا اس لیے محض ہلکی اور سستی قسم کی گفتگو پر ہی توجہ مرکوز رکھی گئی۔ اس انتہائی زرخیز اور تحرک انگیز فکر

کے ساتھ اردو میں یہ سلوک کیا گیا کہ یہاں اس کی بنیاد سنی سنائی باتیں اور ادھ کچرے تراجم پر رکھی گئی لہٰذا ایک طرح کا کنفیوژن اس تعلق سے اردو دنیا میں پیدا ہوگیا۔ ''تحریر اساس تنقید'' نے اس کنفیوژن کو نہ صرف دور کیا بلکہ مابعد جدیدیت اور تھیوری کے تعلق سے اردو میں رائج بہت سی غلط فہمیوں کو بھی ختم کیا ہے۔ ہمارے یہاں تھیوری کو سمجھانا تو در کنار بیشتر لوگ اسے سمجھ ہی نہ سکے تھے۔ یہاں پہلے مابعد جدیدیت، تھیوری اور لاتشکیلی فکر کو خلط ملط کر کے ایک معجون مرکب تیار کیا گیا اور پھر اسے جدیدیت کے خلاف نسخہ تیر بہ ہدف کے طور پر تجویز کیا گیا۔ جبکہ کسی نے اس پر غور ہی نہیں کیا کہ مابعد جدیدیت فی نفسہٖ کوئی فکر یا نظریہ نہیں ہے بلکہ ایک صورت حال ہے اور تھیوری بھی دراصل بذات خود کوئی نظریہ نہیں بلکہ یہ ام النظریہ ہے۔ کیونکہ یہ خود کوئی نظریہ قائم نہیں کرتی بلکہ تھیوری معاشرے میں جڑ پکڑ چکے شعوری اور غیر شعوری نظریات پر سوالیہ نشان لگا کر نئی فکر اور نظریات کا آغاز کرتی ہے۔

''تھیوری یہی کرتی ہے کہ اپنی عادت کے غیر شعوری انتخاب یا معاشرے کی تاریخی حدود میں نمو کرنے والے Common Sense پر سوالیہ نشان لگا دیتی ہے اور پھر از سر نو ادب کی ماہیت پر غور و تجزیے کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جس سے ادب کے نئے نظریات فروغ پاتے ہیں۔'' ۲

اردو میں مابعد جدیدیت کے نام پر جس نوع کے دعوے کیے گئے دراصل اس کا مابعد جدید تصور فکر سے کچھ لینا دینا نہیں۔ یہ سراسر ایک اطلاقی تصور ہے اور اس کا راست تعلق متن سے ہے۔ لہٰذا قاضی صاحب کی اس کتاب میں تحریر کو مرکز میں رکھ کر متن کی تفہیم کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے۔ اور یہ دکھایا گیا ہے کہ ایک تحریری متن کی قرأت اور تنقید، ایک ''تقریری متن'' کی تنقید سے لازماً مختلف ہوتی ہے۔

اس کتاب میں قاضی صاحب نے 'نظری اساس'، 'تعبیر' اور 'عرصۂ متن' کے ابواب کے تحت کل اٹھارہ مضامین شامل کیے ہیں۔ جن میں نو (۹) مضامین نظری اور باقی نو (۹) اطلاقی ہیں۔ پہلے باب میں 'تھیوری/ ادبی تھیوری'، 'ترسیل کی ناکامی کے بعد' اور 'تحریر اساس تنقید' یہ تین نظری مضامین ہیں۔ دوسرے باب کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں 'بین المتونیت' اور 'پیروڈی کا معاصر تصور' دو مضامین شامل ہیں۔ دوسرے حصے میں 'شرح متن کے امکانات'، 'لاتشکیل اور شرحیات' اور 'متن کا تجزیہ۔ حدود و امکانات' تین مضامین شامل ہیں جبکہ تیسرا حصہ تانیثی ادب سے متعلق ہے اور اس میں دو مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ پہلا مضمون 'متن کی تانیثی قرأت' سے متعلق ہے۔ دوسرا مضمون معروف شاعرہ سارا شگفتہ کے فن پر 'میں کچی تنگی بھلی' کے عنوان سے ہے۔

تیسرا باب پورا کا پورا اطلاقی ہے۔ اسے بھی تین حصوں میں منقسم کیا گیا ہے اور پہلے حصہ کا پہلا مضمون 'نصف صدی کی اردو شاعری میں مابعد جدید عناصر' کی تلاش پر محیط ہے اور دوسرا مضمون 'اردو کا مابعد جدید افسانہ' ہے۔ اس باب کے دوسرے حصے میں تین مضامین ہیں اور ایک 'غالب کا مطلع سر دیوان'، دوسرا 'میراجی کی نظم --- جاتری' اور تیسرا 'فاروقی کی 'مناجات' ہے۔ تیسرے حصے میں بھی تین مضامین ہیں۔ پہلا مضمون معروف فکشن نگار بانو قدسیہ کے ناول راجہ گدھ کے حوالے سے 'راجہ گدھ کا مسئلہ' ہے۔ دوسرا مضمون نیر مسعود کے طویل افسانہ 'طاؤس

چمن کی مینا' اور تیسرا مضمون خالد جاوید کے بہت ہی دلچسپ افسانے ''جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں' کے حوالے سے ہے۔

یہاں کتاب کی فہرست پیش کرنے کا صرف یہی مقصد ہے کہ قارئین یہ اندازہ کرلیں کہ اس کتاب میں صرف نظری گفتگو نہیں کی گئی بلکہ تھیوری کے حوالے سے افضال صاحب نے عملی تنقید کے نمونے بھی پیش کیے ہیں۔ صرف اردو میں ہی نہیں بلکہ مغرب میں بھی ادب کو تنقیدی اصول کی روشنی میں پڑھنے کا خیال رائج ہے۔ لیکن وہ تنقیدی اصول کون سے ہوں، آیا آفاقی ہوں یا مقامی/علاقائی اس پر علمائے ادب متفق ہوئے ہیں اور نہ کبھی ہوسکتے ہیں، مابعد جدیدیت نے ایک لسانی معاشرہ کی ترجیحات کے حوالے سے ادب کی قرأت پر زور دیا۔ اس طرح اس نئے تصور میں آفاقیت کی جگہ ایک معاشرہ کی اپنی ترجیحات کو فوقیت حاصل ہوگئی ہے۔ اور ان تمام دبستانِ تنقید کو رد کردیا گیا ہے جو ان تنقیدی اصولوں کی روشنی میں ایک خاص زبان کا ادب پڑھتے ہیں' جو اس زبان کے فکری پس منظر سے دور کا بھی تعلق نہیں رکھتے۔ بقول قاضی افضال حسین:

> ''شعریات (Poetics) سے قربت کے سبب لاتشکیلی تنقید میں متن کی تقدیر (Evaluation) کسی نظریے، عقیدے یا فلسفے کی پابندی سے آزاد ہوگی اور اس کے لیے معیار صرف متن میں معنی خیزی کے وسائل کی جستجو سے برآمد ہوں۔''۳

ظاہر ہے ایسی صورت میں تنقیدی تصورات و نظریات سے زیادہ، اس تہذیب کے بارے میں جاننا اہم ہوگا جس کے تحت ادب تخلیق کیا گیا ہو۔ لہٰذا شعریات کے حوالے سے متن میں معنی خیزی کے وسائل کی جستجو میں وہ تہذیب جس کے تحت ادب تخلیق کیا گیا ہو بنیادی اشاریہ بن جاتی ہے اور جس کی رو سے ادب کی تفہیم زیادہ بامعنی ہوجاتی ہے۔ فاروقی صاحب نے بالکل درست لکھا ہے:

> ''مشرقی شعریات یعنی وہ شعریات، جس کی ہمارے کلاسیکی شعراء نے شعوری یا غیر شعوری طور پر پابندی کی ہے وہ میری نظر میں بہت محترم و مستحسن ہے، تیسری بات یہ کہ میں اس نظریے کا شدت سے قائل ہوں کہ کسی شاعر کی فہم اس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتی ہے، جب تک ہم اس شعریات سے واقف نہ ہوں، جس کی روشنی میں وہ شاعری خلق کی گئی ہے۔ اور جس کی رو سے وہ بامعنی ہوتی ہے۔''۴

اس کتاب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں گذشتہ برسوں میں تخلیق کی گئی دو بہترین کہانیوں 'طاؤس چمن کی مینا' اور 'جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں' کا متنی تجزیہ بھی پیش کرکے تحریر اساس تنقید کی Relevency کو پوری طرح ثابت کیا گیا ہے۔ 'طاؤس چمن کی مینا' پر گفتگو کرتے ہوئے افضال صاحب نے افسانے میں معنی خیزی کا ماخذ متن کے دو بنیادی ساختوں کے درمیان مثال، کنایہ یا اجزاء کے Syntagmatic ارتباط کو قرار دیا ہے۔ جس میں افسانے کے واقعات خود اپنی جگہ مکمل ہونے کے علاوہ، دوسرے

واقعہ کو معنی دینے یا اس کی معنویت روشن کرنے کا فریضہ بھی ادا کرتے ہیں۔قریب قریب یہی خصوصیت نیّر مسعود کے ہر افسانوں میں موجود ہے۔اسی طرح خالد جاوید کے افسانے 'جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں' پر بات کرتے ہوئے انھوں نے یہ نکتہ اٹھایا ہے کہ واقعہ سے زیادہ واقعات سے برآمد ہونے والے بنیادی مسائل کو افسانے میں اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔لہٰذا یہاں سے مطالعہ کی لاتشکیلی جہت کا آغاز ہوتا ہے اور افسانے کی اس پیچیدگی کے سبب افسانے سے برآمد ہونے والے مسائل کا کوئی سیدھا سادہ جواب ممکن نہیں اس لیے ہر شخص قرأت کے اپنے طریقۂ کار کی روشنی میں افسانے میں اپنے جوابات تلاش کرسکتا ہے۔

جیسا کہ پہلے تحریر کیا جاچکا ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کا شوروغوغا قریب ایک دہائی قبل اردو میں بہت شدت سے بلند ہوا تھا لیکن یہ شوروغوغا سیاست اور مفاد پرستی پر مبنی تھا۔مذکورہ فکر و فلسفہ کے تعلق سے سنجیدہ گفتگو اس کے دعوے داروں کا مقصد نہیں تھا لہٰذا اس موضوع پر ہندوستان میں بہت ہی کمزور اور مجہول قسم کی کتابیں اردو میں اب تک شائع ہوتی رہی ہیں۔جن میں مصنفین امرتبین کی کم علمی، بے بضاعتی کے علاوہ سرقہ و توارد کی بہتیری مثالیں ہمارا منہ چڑھاتی مل جاتی ہیں۔قاضی افضال حسین کی کتاب ''تحریر اساس تنقید'' اس ادبی کثافت کو صاف کر کے منظرنامے کو اپنی آنکھ سے دیکھنے میں مدد کرتی ہے۔افضال صاحب کی یہ کتاب اردو مابعد جدیدیت کو سمجھنے سمجھانے کی پہلی ایماندارانہ کوشش ہے لہٰذا پچھلے دس پندرہ سال کی بے جا ادعائیت کو بھول کر ہمیں یہ تسلیم کرلینا چاہیے کہ صحیح معنوں میں اردو مابعد جدیدیت کا آغاز ''تحریر اساس تنقید'' سے ہوا ہے۔

☆☆☆

حواشی:

(۱) تحریر اساس تنقید۔پروفیسر قاضی افضال حسین۔ص:۹،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ۔۲۰۰۹

(۲) ایضاً۔ص:۱۷

(۳) ایضاً۔ص:۵۵

(۴) تفہیم غالب۔شمس الرحمٰن فاروقی۔ص:۹

قمر صدیقی

ہم عصر فارسی افسانہ

جدید فارسی افسانہ آغاز، ارتقا اور تنوع کے دور سے گزر کر آج ایسے دور میں داخل ہو چکا ہے جو موضوع کے تنوع اور متن کے تجربات سے عبارت ہے۔ اس سلسلے میں مزید کلام کرنے سے پہلے مناسب معلوم پڑتا ہے کہ جدید فارسی افسانے کی تاریخ پر ایک سرسری نظر ڈال لی جائے۔

فارسی میں مختصر افسانے کا پہلا مجموعہ محمد علی جمال زادہ کا ''یکے بود یکے نابود'' 1921 میں شائع ہوا تھا۔ حالانکہ محمد علی جمال زادہ (1997-1895) فارسی کے پہلے افسانہ نگار قرار پاتے ہیں لیکن فارسی افسانے میں صادق ہدایت (1951 - 1903) کو وہی مقام و مرتبہ حاصل ہے جو اردو میں پریم چند کو۔ محمد علی جمال زادہ کے افسانے پر موپاساں اور او ہنری کے اثرات واضح طور پر محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ خصوصاً پلاٹ سازی اور افسانے کے بہاؤ کا ہنر انھوں نے موپاساں اور او ہنری سے سیکھا تھا۔ ان کے افسانوں میں کردار سازی اور فضا سازی کے عنصر بہت کم ہیں۔

صادق ہدایت فارسی افسانے میں جدیدیت کے بنیاد گزار تسلیم کئے جاتے ہیں۔ صادق کے افسانوی مجموعے ''زندہ بہ گور'' (1930) اور ''سہ قطرہ خون'' (1932) نے فارسی افسانے میں کئی بنیادی تبدیلیوں کو رواج دیا۔ ان کے افسانوں کی زبان سادہ اور سلیس ہے لیکن ان کی فکر میں مسلسل ترقی اور تنوع ظاہر ہوتا ہے اور یہ افسانے رومانویت، حقیقت پسندی اور سرریئلسٹ انداز تحریر کا ایسا امتزاج پیش کرتے ہیں جس کی مثال عالمی فکشن میں کم ہی مل پائے گی۔ صادق نے ممکنہ حد تک افسانے کے کبھی ماڈل کو اپنے تجربات کا حصہ کا بنایا اور اس طرح فارسی افسانے کی زمین ہموار کر کے اس کے تنوع کے امکانات کو روشن کیا۔ انھوں نے افسانے کی تکنیک میں متعدد تجربے کئے اور پلاٹ، سرکولر پلاٹ اور بغیر پلاٹ کی تکنیک کو اپنے حقیقت پسندانہ اور سرریئلسٹک افسانوں میں بہت خوبصورتی سے برتا ہے۔ مختصراً ان کے افسانے حد درجہ پُراسراریت اور تجسس، انسانی نفسیات کی حیرت انگیز جہتوں کی چہرہ نمائی سے عبارت ہیں۔

صادق ہدایت کے بعد فارسی افسانے کی دوسری توانا آواز 'بزرگ علوی' کی تھی۔ انھوں نے فارسی افسانے میں سیاسی جبر اور سماجی ناانصافی کے موضوع کو متعارف کروایا۔ علوی سے قبل اس موضوع کو فارسی افسانے میں شاذ و نادر ہی برتا گیا تھا۔ بزرگ علوی کے اس طرز کا فارسی کے جن افسانہ نگاروں نے تتبع کیا ان میں فریدون تنکابنی، محمود دولت آبادی اور صمد بہرنگی کے نام اہم ہیں۔ فارسی ادب میں صمد بہرنگی نہ صرف بطور افسانہ نگار، بلکہ بطور نقاد اور مترجم بھی مشہور ہیں۔

صادق چوبک فارسی افسانے میں جدیدیت کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے افسانوں پر ولیم فاکنر اور ہیمنگوے کے اثرات نظر آتے ہیں۔ ان کی کہانیوں ''زیر چراغ قرمز''، ''پیراہنِ زرسکی'' اور ''چرا دریائے طوفانی شدہ بود'' اس کی مثال ہیں۔ ان کے افسانے انسانی جبلت میں وحشت پن اور اخلاقی قدروں کی تبدیلیوں/پامالیوں کے عکاس ہیں۔ چوبک اپنے معاشرے کی عکاسی کرتے ہوئے اس کے تضادات کو درشاتے ہیں۔ ان کا قاری افسانہ پڑھتے ہوئے نہ صرف ان کے بیان کردہ واقعات و حالات کا مشاہدہ کرتا ہے بلکہ بعض صورتوں میں خود کو ایسے حالات و مشاہدات کا گواہ بھی پاتا ہے۔

بیسویں صدی کی پانچویں دہائی تک فارسی افسانے میں کئی اسلوب رائج ہو چکے تھے۔ مثلاً اسلوب اور تکنیک کی سطح پر صادق چوبک اور علی احمد نے افسانوں میں روزمرہ اور بول چال کی تکنیک کو رواج دیا۔ جبکہ ابراہیم گلستان اور محمود اعتماد زادہ 'بحرین' نے افسانوں میں رواں اور آرائشی زبان کی روایت کی بنیاد رکھی۔ ابراہیم گلستان اپنے مجموعوں ''جوئے و دیوار و تشنہ'' اور ''مدّ و مہہ'' سے مشہور ہوئے۔ بحرین نے روایتی اسلوب میں افسانے لکھے تاہم ان کی فکر پر مارکسی اثرات بھی محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ افسانوی مجموعہ ''مہرۂ مار'' سے ان کی ادبی شناخت قائم ہوئی۔ یہ افسانہ نگار ایرانی افسانے کو اس راہ پر لے آئے جہاں فارسی افسانہ نگاری کو ہوشنگ گلشیری اور بہمن فارسی جیسے افسانہ نگار میسر ہوئے۔ ہوشنگ گلشیری کا ایک ناول ''شہزادہ احتجاب'' معروف پاکستانی جریدہ ''آج (شمارہ ۵۸)'' میں شائع ہو کر اہل نظر سے داد و تحسین حاصل کر چکا ہے۔ ان کے افسانے زبان و تکنیک کے حیرت میں ڈالنے والے تجربات سے عبارت ہیں۔ وہ زندگی کے بہت ہی معمولی واقعات و مشاہدات کو افسانہ بنا دینے پر قدرت رکھتے ہیں۔ حالانکہ ہوشنگ گلیشری اور بہمن فارسی کے فن پر ابراہیم گلستان کے اثرات بہت واضح ہیں لیکن ان دونوں کے یہاں جدیدیت کے ساتھ ساتھ مارکسی اثرات کی بھی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔

1979ء کے اسلامی انقلاب نے ایران کی معاشرتی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ بشمول ادب ،زندگی کا کوئی شعبۂ ایسا نہیں تھا جس پر اس کے اثرات نہ پڑے ہوں۔ اس انقلاب کو جہاں ایک طرف عمومی طور پر قبولیت حاصل ہوئی وہیں ایران میں ایک طبقہ ایسا بھی تھا جسے اس انقلاب سے فکری اختلاف بھی تھا۔ اور اس میں اچھی خاصی تعداد ادیبوں کی تھی۔ انقلاب کے بعد کئی ادیب ایران سے ہجرت کر کے مغربی ممالک میں جا بسے اور وہاں اپنی تخلیقی سرگرمیاں جاری رکھیں۔ لہٰذا معاصر فارسی افسانے کے رجحانات اور رویوں کی نشاندہی کرنا بہت

مشکل ہوگیا ہے تاہم جو افسانہ نگار اس انقلاب کے بعد مشہور ہوئے ان میں جلال علی احمد کا نام اہم ہے۔ جلال نے فارسی افسانے میں سیاسی اور تہذیبی تضادات کو بنیاد بنا کر لکھنے کی روایت ڈالی۔ فرانز فینن اور ایڈورڈ سعید کی فکر و نظر سے استفادہ کرتے ہوئے انھوں نے استعماری قوتوں کے ذریعے تیسری دنیا کے تہذیبی استحصال کو اپنے افسانوں میں بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ بزرگ علوی اور صمد بہرنگی کی طرح انھوں نے سیاسی استحصال کے افسانے لکھے ہیں۔ ان کے علاوہ غلام حسین سعیدی، سمن دانشور (جدید فارسی افسانے کی پہلی خاتون افسانہ نگار) اور اصغر الہی وغیرہ بھی اس دور کے اہم افسانہ نگار ہیں۔

جدید فارسی افسانے کی تاریخ کے اس اجمالی جائزے کے بعد ہم عصر اور جدید تر فارسی افسانے پر نگاہ ڈالی جائے تو جدید تر فارسی افسانہ اپنی روایت سے منسلک ہونے کے باوجود نظریاتی سطح پر مابعد جدید تصور فکر سے قریب تر نظر آتا ہے۔ اردو کی طرح فارسی میں مابعد جدیدیت ادبی سیاست اور بے ایمانی کے راستے نہیں داخل ہوئی بلکہ اسے ایک نظریہ اور ایک طرز تحریر کے طور پر فارسی میں قبول کیا گیا۔ واضح رہے کہ اردو کے برخلاف ایران کے بیشتر جدید تر افسانہ نگار ذولسانی ہیں اور انھوں نے لاتشکیلی فکر اور تھیوری کا گہرا مطالعہ کیا ہے اس لیے وہاں مابعد جدیدیت کے نام پر کوئی کنفیوژن نہیں ہے اور نہ ہی وہاں جدید تر افسانے کو جدید افسانے کی ضد مانا جاتا ہے بلکہ معاصر فارسی ادب میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کو جاری ادبی پروسس کا ایک حصہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ جدید تر فارسی افسانہ عالمی سطح پر اپنی حیثیت منوا رہا ہے اور بیشتر لکھنے والے عالمی سطح پر مشہور ہو چکے ہیں اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہاں افسانہ نگار ہماری طرح نقادوں کا منہ دیکھ کر نہیں لکھ رہے ہیں۔ اردو میں چند ایک افسانہ نگار مثلاً نیر مسعود، اسد محمد خان، اقبال مجید، سید محمد اشرف، خالد جاوید (اور شاید ایک دو لوگ اور) وغیرہ کو چھوڑ دیں تو شاید ہی کوئی افسانہ نگار ایسا ملے جس کی تخلیقات دیگر زبانوں کے اہم افسانہ نگاروں کے ہم پلہ رکھی جا سکیں۔ بلکہ ہمارے نئے لکھنے والوں کی ٹیم کی شاید ہی کوئی ایسا ہو جو فارسی کی بالکل ہی نئی افسانہ نگار فرح ناز شریفی کی برابری کر سکے۔ بہر کیف اس طرح کا تقابلی مطالعہ نہ ہمارا مقصد ہے اور نہ ہی اس کی ضرورت ہے۔ یہ باتیں تو بس یوں ہی رواروی میں قلم سے پھسل پڑیں۔ ہمیں تو بس اتنا ہی کہنا تھا کہ آج کے فارسی افسانے میں زندگی اور اور تحرک کا راز شاید اس میں پوشیدہ ہے کہ معاصر فارسی افسانہ ادب کی سیاست سے نہیں صرف ادب سے وابستگی رکھتا ہے۔

☆☆☆

رِضا جولئی

ترجمہ: ذاکر خان ذاکر

یادوں کا اختتام

شام ہی سے بارش برف باری کے ساتھ اپنے عروج پر تھی۔ لکڑی کے کھمبے پر لٹکے ہوئے اسٹریٹ لائٹ کی روشنی میں مَیں فٹ پاتھ پر موجود پانی کے بلبلوں کو بخوبی دیکھ سکتا تھا۔ ایک گھوڑا گاڑی میرے قریب سے گذری جس کے اوپر سائبان بھی موجود تھا۔ مَیں گھوڑوں کے نعل کی آوازوں کو سن سکتا تھا۔ یہ سنیچر کی شب میں لالہ زار اسٹریٹ میں رونما ہونے والا ایک واقعہ تھا۔

ایک عورت تھیٹر کے سامنے کھڑی ہوئی تھی۔ داخلی دروازے کی روشنی میں مَیں نے دیکھا کہ اُس کی پشت میری جانب تھی۔ شاید وہ گھوڑا گاڑی یا کسی ٹیکسی کی منتظر تھی۔ اُس نے کالے رنگ کا اوورکوٹ پہنا ہوا تھا۔ اُس کے اسکارف پر خوشنما پھولوں کے نقش و نگار تھے لیکن اُس کا سینڈل سردرُتوں کے اعتبار سے ناموزوں تھا۔ ایک شخص نے تھیٹر کا آہنی دروازہ بند کیا اور لنگڑا کر چلتے ہوئے اُس عورت کو مخاطب کیا...... گڈ بائے... مام....

مَیں نے سوچا شاید وہ تھیٹر میں کام کرنے والی کوئی گلوکارہ یا فنکار ہے۔ میرے قدموں کی آہٹ سن کر اُس نے اپنے رخ کو میری طرف موڑ دیا۔ ہلکی روشنی میں اُس کے چہرے کو یاد کرنے میں مجھے کچھ وقت لگا۔ مَیں اُسے کئی سال پہلے جانتا تھا۔ مَیں نے کہا کہ اگر مَیں غلطی نہیں کر رہا ہوں تو آپ.... مِس خاطرہ (Khatereh) ہیں......

اُس نے بھرائی ہوئی آواز میں کہا۔ آج کی رات منحوس سرد رات ہے..... نوجوان..... کیا آپ مجھ سے کچھ کہنا چاہتے ہیں...... اور اُس نے کھانسنا شروع کر دیا۔

میں تمھیں کئی سالوں سے جانتا ہوں۔ آپ میری پڑوسن تھیں۔ میں نے اُس سے کہا کہ ہمارے پڑوسیوں کو کیا کہا جاتا تھا اور باتوں ہی باتوں یہ بھی کہہ دیا کہ...... مَیں تمھاری آواز سے محبت کیا کرتا تھا۔ شرم کے مارے مَیں اُس سے یہ نہ کہہ سکا کہ بذاتِ خود مَیں اُس سے محبت کیا کرتا تھا۔

اُس نے کہا مَیں نے ان اوقات میں یہاں کبھی بھی کسی گھوڑا گاڑی اور نہ ہی کسی ٹیکسی کو پایا..... آپ کے پاس کار ہے؟

مَیں نے کہا بد قسمتی سے میرے پاس کوئی کار نہیں ہے لیکن مَیں آپ کے لیے گھوڑا گاڑی تلاش کرتا ہوں۔
جب مَیں نے گلی کے دونوں کناروں پر دور دور تک تاریکی دیکھی تو مجھے ایسا کہتے ہوئے افسوس ہو رہا تھا۔
مَیں آپ کے لیے گھوڑا گاڑی تلاش نہیں کر سکتا لیکن آپ کے ساتھ پیدل چل سکتا ہوں تا کہ کوئی آپ کو پریشان نہ کر سکے۔
کیا کوئی مجھے پریشان کر سکتا ہے.....؟ آپ مذاق تو نہیں کر رہے ہیں.....؟ سردی کی وجہ سے وہ بار بار اپنے پیروں کو حرکت دے رہی تھی۔ اُس نے دوبارہ کھانسا۔
اگر آپ اُس چھت کے نیچے چلے جائیں تو آپ بھیگنے سے بچ جائیں گی۔۔ ہچکچاتے ہوئے وہ چھت کے نیچے چلی گئی۔ بالکل اسطرح سے جیسے اُسے ابھی برفباری اور بارش کا احساس ہوا ہو۔ روشنی میں صاف طور پر مَیں نے اُس کا چہرا دیکھا۔ اُس کے بال بھورے ہو چکے تھے۔ اُس کا اوورکوٹ اور اُس کا اسکارف دونوں بوسیدہ ہو چکے تھے۔
مَیں نے کہا مَیں تمھیں ہمیشہ گرینڈ ہوٹل کے موسیقی کے پروگرام میں دیکھنا چاہتا تھا۔ اور پریشانی کے عالم میں اپنی باتوں کو جاری رکھتے ہوئے اُسے یہ بھی بتا دیا کہ مَیں کبھی ٹکٹ کا خرچ برداشت نہیں کر پایا۔
اُس نے کہا! حرامی ! جب بوس آفس بند کرتا ہے مجھے گھر جانے نہیں دیتا۔ اور اب مجھے سردی میں کتے کی طرح کپکپانا پڑھ رہا ہے۔
مَیں آپ کی آواز سے اسقدر محبت کرتا تھا کہ مَیں نے وائلن سیکھنے کا فیصلہ کیا تا کہ مَیں آپ کے آرکسٹرا میں اُسے بجا سکوں۔ یقیناً مَیں نے اُسے یہ نہیں بتایا کہ مَیں وائلن خریدنے کی بھی حثیت نہیں رکھتا تھا نتیجۃً مَیں ایک درزی کا شاگرد بن گیا اس لیے اب مجھے بھی دیر تک کام کرنا پڑتا ہے یہاں تک کہ مَیں سنیچر کی شب میں بھی کام کرتا ہوں۔
خاطرہ کئی سال پہلے ہمارے پڑوس میں آئی تھی۔ ہمارے پڑوس میں لمبی گلی اور اینٹ اور گارے مٹی سے بنی ہوئی ایک دیوار تھی، جہاں سے پڑوس کی عورتوں کے حقہ کی گڑگڑاہٹ، مہندی لگے ہوئے ہاتھوں سے بنیے کا حساب کتاب اور نقد رجسٹر میں اُلٹ پھیر کی آوازیں آیا کرتی تھیں۔ خاطرہ ہمہ وقت لال ہیٹ اور سنہرے جوتے پہنا کرتی تھی۔ اس کی آواز بھی تند و تیز ہوا کرتی تھی۔
اُس نے ہم سے قریب ایک بڑا گھر کرائے پر لے رکھا تھا جہاں وہ اپنے بوڑھے منتظم کے ساتھ رہتی تھی۔ ہمارے پڑوس میں لوگ جب کبھی اُس کے گھر کے اطراف سے گذرتے تھے تب وہ اپنے چہروں کو دوسری جانب موڑ لیتے تھے اور اُن کی چال میں خود بخود رفتار پیدا ہو جایا کرتی تھی۔ اُنھوں نے اپنے بچوں کو منع کر دیا کہ وہ خاطرہ کے گھر کے قریب نہ جائے۔ کبھی کبھار اُس کے گھر کے سامنے ایک کار آ کر رک جایا کرتی تھی اور کچھ مہذب قسم کے لوگ جو ٹائی لگایا کرتے تھے، بہترین کپڑے زیب تن کرتے تھے جن کے بال قاعدے سے سنوارے ہوتے تھے وہ لوگ اپنے ہاتھوں میں لمبے کالے بکسے لیکر خاطرہ کے گھر میں داخل ہوتے تھے۔ میرے والدین خاموشی میں سرگوشیاں کیا

کرتے تھے کہ آخر ان مردوں میں اور اُس شہوت پرست عورت کے بیچ کیا چل رہا ہے؟ میری ماں پوچھا کرتی تھی...... کیا تم سوچتے ہو کہ وہ شراب پیتے ہیں؟ میرے والد جواب دیا کرتے تھے..... مجھے اس کا یقین ہے۔ پھر میرے والد کے منہ سے یہ الفاظ ادا ہوتے تھے کہ ''وہ اخلاق باختہ عورت ہے'' مجھے ''اخلاق باختہ'' کے معنی کا علم نہیں تھا۔ لیکن اس لفظ کے معنی چاہے جو ہو، یہ لفظ میرے والدین کو آشفتہ اور غضبناک کر دیا کرتا تھا۔

مَیں نے کہا آپ جادوئی آواز رکھتی تھیں، جب میں اور میرے ساتھی بڑے ہوئے، ہم باغ کے پیچھے والی دیوار کے پاس کھڑے ہو جایا کرتے تھے جہاں آپ اپنے سازندوں کے ساتھ گایا کرتی تھیں وہیں سے ہم بڑے شوق سے آپ کی آواز سنا کرتے تھے۔ اُس وقت ہم میں سانس لینے کی ہمت بھی نہ ہوتی تھی اور ہم دوسروں کو بھی خاموش کر دیا کرتے تھے۔

اُس نے پوچھا...... کیا آپ کے پاس سگریٹ ہے؟

پریشانی کے عالم میں مَیں نے جواب دیا..... نہیں..... کیا آپ اب بھی گاتی ہیں۔ اُس نے آسمان کی طرف دیکھا اور کہا۔ آج کی رات میں کس طرح گھر جاؤں گی؟ اب اُس نے چلنا شروع کر دیا اور مَیں نے اُس کا تعاقب کیا۔

مَیں نے کہا..... موسمِ سرما تقریباً جا چکا ہے اور موسمِ بہار جلد ہی جلوہ فگن ہوگا۔

اُس نے کہا..... موسمِ بہار ابھی کوسوں دور ہے، میرے پیر ہمیشہ مجھے تکلیف دیتے ہیں۔

مَیں پُرجوش ہو کر اُس کے بازو میں چلنے لگا۔ کاش کہ آج میرے پاس ایک عدد چھاتا ہوتا۔ آج بھی اُس کا بدن اُسی طرح مہک رہا تھا جیسا برسوں پہلے مہکا کرتا تھا۔

گرمیوں کی ایک دوپہر خاطرہ اُس کھڑکی میں بیٹھ گئی جو گلی کی طرف کھلتی تھی۔ اُس نے گرمیوں کا لباس پہنا تھا جس سے اُس کے صاف و شفاف اور خوبصورت بازو باہر جھلکتے ہوئے نظر آ رہے تھے۔ اُس نے اپنے چن کیے ہوئے بالوں کی ایک جانب اپنے ہونٹوں کے رنگ کا پھول لگایا تھا۔ اُس نے میری طرف دیکھ کر مسکرایا اور کہا..... سنو! ..... تمھارا نام کیا ہے؟ ..... میری تو جیسے سانسیں ہی رُک سی گئیں ہوں..... کیا تم کچھ شرمیلے قسم کے ہو؟..... میں روزانہ ہی تمھیں یہاں بھٹکتے ہوئے دیکھتی ہوں...... وہ اب بھی کھڑکی پر جھکی ہوئی تھی۔ اُس نے اپنی بات جاری رکھتے ہوئے کہا..... غریب بچے..... شاید تم پریشانی محسوس کر رہے ہو؟..... کیا تمھاری زبان بلّی لے گئی؟

مَیں اتنا زیادہ حواس باختہ ہو گیا کہ بھاگ کھڑا ہوا۔ ان باتوں کا مَیں نے کسی سے ذکر نہیں کیا نہ ہی اپنے دوستوں کو بتایا۔ اس لیے کہ انھیں مجھ پر اعتبار نہ ہوتا۔ مَیں نے اُسے ایک خط لکھا اور خط میں اِن باتوں کا اظہار کیا کہ مَیں اُس کی آواز اور اُس کے بالوں میں لگے ہوئے پھول سے بے انتہا محبت کرتا ہوں۔ شومیِ قسمت اُسی سال اُس نے ہمارا پڑوس چھوڑ دیا۔

مَیں نے اُس سے کہا کہ مَیں اور میرے دوست پیسے جمع کیا کرتے تھے تاکہ آپ کا البم خرید سکیں۔

اُس نے کہا..... وہاں ایک گھوڑا گاڑی ہے کیا تم اُسے لا سکتے ہو؟

بارش میں بھیگتے ہوئے میں گھوڑا گاڑی کی طرف دوڑ کر گیا۔ اپنی جیب کی پائی پائی میں نے کوچوان کو دیدی اور اُس سے التجا کی کہ وہ ہمیں منزلِ مقصود تک پہنچا دے۔ جیسے ہی گھوڑوں نے اپنا رخ خاطرہ کی طرف کیا میں نے گھوڑا گاڑی کے سائبان کو بند کر لیا۔ جب ہم اُس کے قریب پہنچے، میں نیچے کود پڑا اور اُس کے بازوؤں کو پکڑ کر اندر داخل میں اُس کی مدد کی۔

میں اُس کے بازو میں بیٹھ گیا، کوچوان نے غراتے ہوئے دریافت کیا... کہاں؟..... کہاں جانا ہے؟

اُس نے کھانستے ہوئے کہا..... اسے مشیرِ اعظم اسٹریٹ چلنے کا کہو..... ''بیوقوف حرامی''..... ٹکٹ آفس میں آتشدان بھی روشن نہیں کرتے..... میں سردی میں گرفتار ہو چکی ہوں۔

اب بھی میں وقتاً فوقتاً بارش کی بوندیں گھوڑا گاڑی کے سائبان پر گرتی ہوئی محسوس کر رہا تھا۔ گھوڑوں کے نتھنوں سے سانسوں کی آوازیں تیز تر ہوتی جا رہی تھیں۔ مجھے اس سے زیادہ کچھ اور نہیں کہنا۔ اُس کے اوور کوٹ سے سڑکن کی بدبو آ رہی تھی اور اُس پر جا بجا پتنگوں کے نشانات تھے۔ اس کے باوجود کے میں اپنے شب و روز سلائی میں گذار رہا تھا، میں نے وائلن بجانے کے تمام خواب چھوڑ دیئے۔

ہمارے اطراف مکمل اندھیرا تھا۔

مَیں اُس سے کہنا چاہتا تھا کہ لوگوں نے اُس کی ذہانت اور قدر و قیمت کو صحیح ڈھنگ سے پرکھا نہیں تھا۔ میں اُس سے کہنا چاہتا تھا کہ آج بھی لوگ اُس کے لیے تعریف کا اظہار کرنا چاہتے ہیں..... لیکن میں نے ایسا نہیں کیا۔

تاریکی میں میری طرف رخ کر کے اُس نے کہا..... مجھے تمھارے پڑوس سے نکال پھینکا گیا..... اُس نے کہا..... کیا تم تھیٹر آنا چاہتے ہو......؟

اِس بات نے مجھے خوش کر دیا۔

میرے پاس ایک ٹکٹ ہے...... اُس نے کہا...... اور پرس میں تلاش کرنے لگی۔

مَیں تاریکی میں ہر چیز تلاش کر سکتی ہوں..... اُس نے کہا اور آخر کار میرے ہاتھ میں کاغذ کا ایک ٹکڑا تھما دیا۔

کیا تمھارے پاس کرایے کے لیے چلّر ہے..... اُس نے دریافت کیا۔

یقیناً...... مَیں نے کہا..... آپ کو پریشان ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔

جب وہ نیچے اتری اُس نے الوداع بھی نہیں کہا اور کوچوان سے کہا... یہ شریف النفس شخص کرایہ ادا کر دے گا۔ اپنے انھیں پیروں کے ساتھ وہ تاریکیوں میں گم ہو گئی جو پیر اُسے تکلیف دے رہے تھے۔ چوراہے پر پہنچ کر میں بھی اتر گیا۔

برف کی آمیزش کے ساتھ بارش اب بھی جاری تھی۔ میں نے کرایہ ادا کیا اور روشنی میں اُس کاغذ کے ٹکڑے کو دیکھنے لگا جو اُس نے مجھے دیا تھا۔ یہ ایک مکمل ٹکٹ کا آدھا پھٹا ہوا حصہ تھا۔ اسے میں نے اپنی مٹھی میں دبا کر دوسری جانب چلنا شروع کر دیا۔ ☆☆☆

رضا جولئی

ترجمہ: ذاکر خان ذاکر

نائٹ شفٹ

بالکل آدھی رات کے بعد جب کمرے کی تمام روشنیاں بند ہو جایا کرتیں تھیں جب جمعدار سیڑھیوں پر جھاڑو لگا دیا کرتے تھے تب مجھے وہ سکون اور اطمینان قلب حاصل ہو جایا کرتا جس کا میں متلاشی اور متمنی رہا کرتا تھا۔ کبھی تیز اور کبھی آہستہ آواز میں کھانسنے کے بعد جمعدار ہلکی روشنی میں راہداری سے ہوتا ہوا اپنے تنگ و تاریک کمرے میں چلا جایا کرتا تھا۔ اُس کا یہ کام بالکل اس وقت ختم ہوتا تھا جب اوپر کے منزلے کی گھڑی گھنٹے کے ضرب کی آواز سناتی تھی اور باہر درختوں سے ہلکی ہلکی ہوا کے جھونکے چلتے تھے۔ آخر کار مجھے وہ خاموشی نصیب ہو جایا کرتی تھی جس کی مجھے خواہش ہوتی تھی۔ اُس کے بعد میں اپنی کتاب کھولتا اور کوئلے کے ہیٹر پر رکھی ہوئی کیتلی سے نکلنے والی ہلکی ہلکی سیٹی کی آواز سنا کرتا تھا۔

مَیں اُس زمانے میں طب کا طالب علم تھا۔ مجھے روزانہ رات میں اُس اسپتال سے بلاوا آتا تھا جہاں مَیں ڈاکٹر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک پہرے دار بھی تھا۔ گھڑی کے بجنے کے بعد مجھے روزانہ ایک یا دو مرتبہ کوارٹر کے چھوٹے چھوٹے کمروں میں بچوں کی دیکھ ریکھ کرنے کے لیے جانا پڑتا تھا۔ تب تک یہ تمام بچے سو جایا کرتے تھے۔ کبھی کبھی اُن میں سے کوئی نیند میں ایسی بات کہہ جاتا تھا جو فہم و ادراک سے کوسوں دور ہو یا کبھی اُن کی باتیں سمجھ سے بھی باہر ہوتی تھیں۔ اُس کے بعد مَیں روزانہ راہداری کے اختتام پر واقع ذہنی طور پر معذور بچوں کے وارڈ تک جاتا تھا۔ یہ ایک چھوٹا کمرہ تھا جہاں سے ہواؤں میں ہمہ وقت ناخوشگوار بُو آیا کرتی تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے یہ سڑتی ہوئی لاشوں سے اُٹھنے والا تعفّن ہو۔ سالہا سال بیماریوں اور مردہ اجسام کی جانچ کرنے کے بعد بھی مَیں اُس بدبو اور تعفّن کو برداشت کرنے کے قابل نہ تھا۔ مَیں اکثر سوچا کرتا تھا کہ کیا یہ سڑے ہوئے جسم، مجبور روح، یا پھر میرے تخیّل کی بدبو ہے؟ اُس کمرے میں دو یا تین بارہ سال کی عمر کے بچے رہا کرتے تھے۔ ہر رات جب بچے سو جایا کرتے تھے، مَیں اُن کے ہاتھ پیر برابر کر دیا کرتا تھا تاکہ وہ آرام سے سو سکیں۔ پھر مَیں اُن کے نحیف اور خمیدہ ہاتھوں کی طرف دیکھتا تھا اور اُن کی قسمت اور والدین کو کوستا تھا جنھوں نے انھیں اس تکلیف دہ

حال تک پہنچا دیا۔ کئی کئی دِنوں اور کئی کئی سالوں تک یہ بچّے اپنے پنجرہ نما کمرے میں یا تو بیٹھا کرتے تھے یا سو جایا کرتے تھے۔ اُن کے اجسام میں کبھی کبھار ضروری حرکت ہو جایا کرتی تھی یا اُن کے منہ سے کچھ الفاظ ادا ہو جاتے تھے۔ وہ تمام بچّے گوشت پوست کے لوتھڑے کی طرح بے جان تھے۔ انھیں سوائے کھانے پینے اور آرام کرنے کے اور کوئی کام نہ تھا۔ شاذونادر ہی کوئی بچّہ آنے والے شخص کو اُس طرح دیکھتا تھا جیسے وہ اُسی کی دنیا سے آیا ہو۔ اور پھر اُس نو وارد شخص سے بریڈ کا کوئی ٹکڑا یا مٹھائی مانگ لیا کرتا تھا۔ لیکن جب وہ شخص اُس کی مطلوبہ چیزوں کو لیکر اُس کے کمرے میں داخل ہوتا تھا تب وہ بچّہ اُس کی طرف کوئی توجہ نہ دیتا۔ بلکہ اپنے آپ کو اپنی ذات میں بالکل اُسی طرح مصروف کر لیا کرتا تھا جیسے دنیا کا روشندان اُس نے خود پر بند کر لیا ہو۔

کبھی جب اُن اپاہج بچّوں میں سے کوئی بچّہ انتقال کر جاتا تب اُس کے جسم کی حرکات و سکنات بند ہو جایا کرتی تھی۔ یہ خبریں نرسیں مجھے دیا کرتیں تھیں۔ اُن کے الفاظ یہ ہوتے تھے کہ "ڈاکٹر مریض نمبر ایکس ۳ بُری حالت میں ہے۔" تب مَیں اُسے دیکھنے جایا کرتا تھا لیکن اُس کے جسم کی رقاصی حرکتیں بند ہو جاتی تھیں اور گردن بھی دوسری جانب لڑھک جاتی تھیں، اُس کی آنکھیں حیرت و استعجاب کے عالم میں دیواروں کی جانب کھلی رہتی تھیں۔ اُس کی کُہر آلود آنکھیں اوپر کی جانب گھومی ہوئی ہوتی تھیں۔ وہ کھانا بند کر دیا کرتا تھا۔ کچھ دنوں کے بعد اُس کی آنکھیں مسخ ہو جاتی تھیں تب غیر معمولی طریقوں سے اُسکی پرورش اور نگہداشت کرنا فضول اور بے معنی سی کوشش ہوتی تھی۔ بالکل ایسا لگتا تھا جیسے اُس نے مرنے کا مصمم ارادہ کر لیا ہو۔ ایک ایسا ناقابلِ تنسیخ فیصلہ جسے انسانی معلومات اور تجربات بھی متاثر نہ کر سکے۔ اُس کا بیڈ اُس وقت تک کھالی ہو جاتا تھا جب تک کوئی دوسرا مریض داخل نہ ہو جائے۔

اپنی ملازمت کے پہلے دن ہی مَیں نے اُن میں سے کچھ بچّوں سے بات کرنے کا فیصلہ کیا جن کے چہروں پر مَیں نے ذہانت کے قدرے آثار دیکھے۔ لیکن مجھے کہنے دیجیئے کہ اُن سے مستقل تعلق بنائے رکھنا تقریباً ناممکن تھا۔ معذور بچّوں کے وارڈ میں ان مخلوقات میں سے چار بچّے تھے۔

اِس وارڈ کی وزٹ کر لینے بعد مَیں اپنے کمرے میں چلا جاتا تھا اور سونے سے پہلے پڑھائی کے لیے اپنی کتابوں کو کھولتا تھا۔ لیکن وہ رات مارچ کے اخیر کی ایک رات تھی، موسمِ بہار بس وارد ہوا چاہتا تھا، کلیاں بھی نوخیز تھیں۔ چاند کی صاف و شفاف روشنی نے ہر چیز کو اپنے آغوش میں لے لیا تھا۔ فطرت درختوں کی شاخوں سے برفیلی سانسیں لے رہی تھیں۔ یہ اُن راتوں میں سے ایک رات تھی جب کوئی اپنے محبوب کی بانہوں میں باہیں ڈالے قطار در قطار ایستادہ درختوں کے جھنڈ میں چہل قدمی کرتا ہوا زمین کو اپنے پیروں تلے مقبوض تصور کرے۔ ایک ایسی شب جو شاعری کے لیے وجدان اور تخیل کے تمام دروازے وا کر دے۔ ایک ایسی سحر انگیز شب جہاں انسان مرنے اور سونے کے علاوہ اپنی ہر جائز و ناجائز تمنا کو پورا کرنے کا متمنی ہو۔

ابھی مَیں نے کتاب کھولا ہی تھا کہ اُسے بند کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ اپنے لیے چائے کا ایک کپ انڈیلنے

کے بعد میں نے اپنی توجہ گراموفون پر مرکوز کر دی۔ میں حال ہی میں یورپ سے ایک نیا نغمہ حاصل کیا تھا، مجھے اُس کا ٹائٹل یاد نہیں ہے۔ لیکن مجھے یہ یاد ہے کہ میں اُس سے بہت زیادہ متاثر تھا۔ میں نے گراموفون کی آواز بڑھا دی۔ یوں محسوس ہوتا تھا جیسے موسیقی کسی انجانی کائنات کی گہرائی سے، یا انسانی حدوں سے پار ملکِ عدم سے آ رہی ہو۔ اس موسیقی نے مجھے ایک جگہ جکڑ دیا۔ اور میں اپنے چائے کے کپ کو چھو بھی نہ سکا۔ اتنی خوبصورت اور پُرکشش موسیقی میں نے آج تک نہیں سُنی تھی۔ اچانک میں نے اپنے پیچھے سے کچھ آوازیں آتی ہوئی سُنیں۔ میں خوفزدہ ہو گیا کیونکہ آدھی رات کے سناٹے میں مجھے اس قسم کی آوازوں کی توقع نہیں تھی۔ میں فوراً کھڑا ہوا اور دروازے کی طرف پلٹا۔ وہاں میں نے جو منظر دیکھا اُس پر میں یقین نہیں کر سکتا تھا۔ وہ تمام اپاہج اور ذہنی طور پر معذور بچے دروازے سے لگ کر بیٹھے تھے۔ اُن کے بڑے بڑے سروں کا رُک گراموفون کی جانب تھا۔ اُنھوں نے نہ میری اور نہ ہی کسی اور چیز کی طرف توجہ دی گویا یوں لگتا تھا جیسے وہ بہشت سے آتی ہوئی دُھنوں میں داخل ہو گئے ہوں۔ اور موسیقی کا انہماک انھیں دنیا و مافیہا سے پرے لے جا چکا ہو۔ موسیقی کے اثرات میں اُن کے چہروں پر دیکھ سکتا تھا۔ یہ منظر میرے لیے تقریباً ناممکنات میں سے تھا۔ اُن میں سے ایک بچہ رو رہا تھا آنسو اُس کی آنکھوں سے رواں تھے ذہانت کی چنگاریوں نے موسیقی میں موجود کسی انجانی شئے سے اُن کے روابط کو مضبوط کر دیا تھا۔ اب وہ آپ اور مجھ جیسے انسانوں میں تبدیل ہو گئے تھے۔ یا شاید ہم سے بھی اعلیٰ انسان بن چکے تھے۔ تھوڑی دیر کے بعد میں نے محسوس کیا کہ میرا چہرا ابھی بھیگ چکا تھا اور ہم سب ایک ساتھ رو رہے تھے۔

☆☆☆

منیر وراونیپور

ترجمہ: ذاکر خان ذاکر

ایک دکھ بھری داستانِ محبت

یہ محبت کی ایک مایوس کن کہانی ہے اور یہ کہانی اُس وقت تک جاری رہے گی جب تک وقت کا تابناک بلور موجود ہے۔ یا اُس وقت تک باقی رہے گی جب تک وقت کا یہ روشن بلور کسی دوسرے سیارے سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جائے یا دوسرے دور یا پھر دوسری دنیا میں داخل نہ ہو جائے۔ وقت ایسی تمام کہانیوں کو اپنے اندر جذب کرتا چلا جاتا ہے۔ اور جب جذبات واحساسات وقت کا سینہ بھر دیتے ہیں تب روشن بلور کی ان مضبوط نظر آنے والی دیواروں میں دراڑیں پڑنا شروع ہو جاتی ہیں۔ لیکن محبتوں کی ہر کہانی اس بلور کے بکھرے ہوئے شیشوں میں پیوست ہو جاتی ہے۔ اور وقت کو وقتی تروتازگی عطا کرتی ہے۔ ایکدن وہ بھی آتا ہے جب ہر چیز کو زوال یا ابدیت نصیب ہو جاتی ہے۔ ہر چیز اپنا وجود کھو دیتی ہے۔ لیکن وقت کے بلور کے وہ بکھرے ہوئے شیشے جن میں محبت کی داستانیں موجود ہیں وہ بھی محبت کی اس مایوس کن کہانی کی طرح امر ہو جاتے ہیں۔ یہ کہانی ایسی ہے جس کے بارے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی۔

اُس عورت کو تقریباً سب ہی جانتے تھے اس لیے اُس کا نام ظاہر کرنا یا اُس کی ذاتی داستان کا ذکر کرنا یا وقت اور جگہ کا تذکرہ بے معنی سا ہو جاتا ہے۔ وہ ایک ایسی عورت تھی جو اپنی زندگی اور اُس شخص کی زندگی کو اپنی کہانیوں پیش کیا کرتی تھی جس کی موجودگی یا غیر موجودگی کا کسی کو کوئی فرق نہیں پڑتا کیوں کہ اُس شخص کو کوئی نہیں جانتا تھا۔ یہ بھی اہم نہیں ہے کہ وہ دونوں ایک دوسرے سے کب اور کیسے ملے۔ جب کہانیاں اپنے راستوں پر چل پڑے تب وہ شائع ہونے کے بعد قارئین کی نظروں سے گذرتی ہیں۔ لیکن ان تمام باتوں سے بھی اُس عورت پر کوئی اثر پڑنا محال تھا۔

وہ ایک سادگی پسند عورت تھی اُس کا ذہن اُس کی زبان ودل سے مکمل طور پر ہم آہنگ تھا۔ اُس کے الفاظ اُس کے خیالات اور جذبات کے عکاس تھے۔ اور محبت کے معاملات میں اُسے وقت کی قید پر یقین نہیں ہے۔ وہ ایک ایسی محبت کرنا چاہتی ہے جو لافانی ہو وقتی اور لمحاتی محبتوں سے اُس چڑ ہے۔ وہ نہیں چاہتی کہ وقت کی بندشیں اُس کی محبت کی راہوں میں حائل ہو۔ جب اُس نے اُس شخص کو پہلی مرتبہ دیکھا تب اُس نے کہا۔۔۔ تم بہت خوبصورت ہو..... آؤ ہم دوست بن جاتے ہیں..... میں تنہائی محسوس کر رہی ہوں۔

وہ شخص جس کا نہ حلیہ صحیح تھا اور نہ داڑھی تراشی ہوئی تھی وہ اُس کے بازو میں ٹیبل کے پاس بیٹھا ہوا تھا۔ چہرے پر ہلکی مسکراہٹ لیے وہ اُس عورت کی طرف دیکھنے لگا۔ جس طرح سے وہ عورت اس شخص سے پیش آئی تھی یہ بات اس شخص کو کچھ بچکانہ پن لگا۔ وہ شخص اُس عورت کو ایک ناول نگار کے روپ میں دیکھنا چاہتا تھا۔

وہ شخص اس عورت کی کہانیوں کو پڑھ چکا تھا لیکن اُس کا انداز بالکل بناوٹی قسم کا تھا۔ وہ اکثر کہا کرتا تھا کہ وہ اُس کے کی کہانیوں میں بہت دلچسپی لیتا تھا۔ محبت کا کوئی لفظ کہے بنا، وہ اُن تمام باتوں کے بارے میں کہا کرتا تھا جس میں اُس عورت کی بالکل بھی دلچسپی نہ تھی۔ اب اُس عورت نے بھی سمجھ لیا تھا کہ وہ اُس شخص کو اپنا بنا سکتی ہے بشرطیکہ وہ اچھی کہانیاں لکھنی شروع کردے۔

دن گزرتے گئے لیکن اُس شخص کے لبوں پر موجود ہلکی سی مسکراہٹ میں ذرا بھی فرق نہ پڑا۔ اور مسکراہٹ بھی ایسی جو ہر شئے کو ہوا میں روک سکے۔ وہ عورت بھی ہمیشہ کی طرح اپنی عادت واطوار پر قائم رہی۔ وہ روزانہ کی طرح اپنے کمرے میں آتی لائبریری میں موجود کتابوں کی ورق گردانی کرتی۔ تمام پیپرس کو ڈیسک سے اُٹھاتی پھر انھیں جانچنے پرکھنے کے بعد واپس ڈیسک پر رکھ دیتی۔

وہ عورت اپنے ہر قدم پر ہر لفظ پر بے چینی کے احساس کا اظہار کرتی۔ ایک دن اُس نے ایک بڑی دعوت کا اہتمام کیا اور اُس شخص کے بالکل سامنے بیٹھ گئی اور اُس سے کہا۔۔ مجھے اپنا ہاتھ دیجیے میں تمھاری قسمت بتانا چاہتی ہوں۔ تب اُس شخص نے کہا۔۔ اس بات کو آج رہنے بھی دو جب تم ایک اچھی رائٹر بن جاؤ گی تب دیکھیں گے۔ عورت نے کہا.... میں چاہتی ہوں کہ تم اپنے ہاتھوں سے مجھے آشیرواد دو اپنا شفقت بھرا ہاتھ میرے سر پر رکھ دو۔ اُس شخص نے مسکراتے ہوئے پوچھا.... لیکن کیوں؟

عورت نے جواب دیا میں چاہتی ہوں کہ تم نرمی سے میرے سر کو چھولو۔

اُس شخص نے مسکراتے ہوئے کہا.... تم بہت جلد باز اور بے چین قسم کی لڑکی ہو..... اور اُس نے اُسے اپنا ہاتھ نہیں دیا۔

میں اس کہانی کی تکمیل بہت جلد کرنا چاہتی ہوں اس لیے بھی کہ کہیں کوئی شخص آکر سامنے والی کھڑکی کے پاس نہ بیٹھ جائے اور میری طرف دیکھ کر یہ سوال نہ کرنے لگے کہ....... تم یہاں اور کتنی دیر تک رہوگی؟ میں اس کہانی کو اسطرح لکھ رہی ہوں کہ کوئی اسے دیکھ نہ پائے۔ اور میں نہیں چاہتی کہ اختتام سے پہلے کوئی اسے دیکھ سکے۔ میں اس کہانی میں نام اور محلِ وقوع کا تذکرہ بھی مناسب نہیں سمجھتی۔ اس لیے بھی کہ شہروں اور جگہوں کے ناموں کا تذکرہ کرنا وقت طلب ہے اور میرے پاس وقت کی قلّت ہے اور یہ تمام چیزیں میرے مسائل کا حل بھی نہیں ہے۔ صرف اتنا جان لینا کافی ہے کہ یہ تمام حالات و واقعات وقت کے تابناک بلور میں ہی انجام پارہے ہیں۔

اور پھر اُس جیسی عورت کے لیے وقت .... وہ عورت جو یہ چاہتی ہے کہ کوئی اُس سے محبت کرے..... اُس کے لیے وقت صرف وقت ہی ہے۔ اُس کے لیے سیکنڈ اور سالوں میں کوئی فرق نہیں۔ وہ جہاں کہیں بھی رہے اپنے آپ کو وہ اس شدت کے ساتھ وقت کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کرے گی جہاں صرف وہ اور اُس کا محبوب رہ سکے۔

اس لیے اُس نے اب کام کرنا شروع کردیا۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے وہ اپنے وجود سے اپنے الفاظ کو زندگی دینا

چاہتی تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے الفاظ اُس کے جسم اور روح کے ہر حصّے سے ٹوٹ کر بکھر رہے ہوں۔ وہ یکِ بعد دیگرے کہانیاں لکھتی رہی۔ اُس کی ہر کہانی میں رومانی پہلو شاملِ حال رہا کرتا تھا۔ اور وہ شخص اپنے سر کو ہلا کر اُس کے کام پر اطمینان کا اظہار کیا کرتا تھا۔

کبھی وہ عورت اُس کہانی کو پڑھ لیا کرتی تھی جو اُس نے اُس شخص کے لیے حال ہی میں مکمل کی تھی۔ پھر وہ کہتی تھی میں تھک چکی ہوں......آؤ باہر گھومنے چلیں........

وہ شخص مسکراتے ہوئے انکار کردیا کرتا تھا۔ وہ عورت محسوس کرلیتی تھی کہ شاید ابھی وہ وقت نہیں آیا جب وہ لوگوں کی نظروں کے سامنے اُس شخص کے ساتھ دیکھی جائے۔ وہ عورت سمجھ چکی تھی کہ اُس کے اور اُس شخص کے درمیان کافی فاصلہ ہے۔ اُسے اپنے کام پر شک ہوتا لیکن وہ واپس لکھنے اور پڑھنے کے عمل میں لوٹ آتی۔

وقت گزرتا رہا اور اُس عورت کے ذریعے تصنیف کی گئی کتابیں یکِ بعد دیگرے شائع ہوتی رہیں۔ وہ شخص پورا پورا دن اُس کی کتابوں کو پڑھنے میں صرف کردیتا۔ اور اپنی پوری توجہ یا تو اُس عورت کی طرف مرکوز کردیتا یا اُسے سچائی سے آگاہ کرتا یا اُس کی کہانیوں کے نسوانی کرداروں کے بارے میں باتیں کرتا۔ اب وہ شخص اُس عورت کے کمرے میں جایا کرتا تھا، اُس کے بازو میں بیٹھ جاتا۔ اور وہ عورت بھی گھنٹوں اُس سے اُن تمام موضوعات پر گفتگو کرتی جن پر وہ گفتگو کرنا چاہتی تھی۔ مگر اب باتیں کرتے وقت اُس عورت کی باتوں سے احساس اور ذہانت کا عنصر دھیرے دھیرے کم ہونے لگا تھا۔ گزرتے ہوئے دنوں کے ساتھ ساتھ اُس کی گفتگو مبہم ہوتی جارہی تھی۔ اتنی غیر مبہم کہ اب وہ شخص بھی اُس عورت میں اور اُس کی کہانیوں کے نسوانی کرداروں تفریق نہیں کرسکتا تھا۔ اب بھی وہ عورت بار بار دہراتی تھی......کیا تم مجھ سے محبت کرتے ہو؟ اور وہ شخص مسکراتے ہوئے اُس سے پوچھتا تھا......ابھی تک تم نے کتنی کہانی لکھی ہے؟

وہ عورت سمجھتی ہے کہ شاید یہ شخص اب اُس کے بارے میں جاننا چاہتا ہے وہ قلم کی وجہ سے اپنی انگلیوں میں پڑے ہوئے نشانات اُسے دکھاتی ہے تب وہ شخص کہتا ہے......یقیناً یہ ایک سخت کام ہے.....اور پھر وہ عورت دوبارہ اپنا کام شروع کردیتی ہے۔

اب دھیرے دھیرے اُس عورت کے جسم اور روح میں تبدیلیاں واقع ہونا شروع ہوچکی تھیں۔ وہ عورت جس کی توجہ ہمہ وقت دروازے پر مرکوز ہوتی تھی جو یہ چاہتی تھی کہ وہ شخص آئے اور اُس کی کہانیوں کو پڑھے، مگر اب وہ خوفزدہ تھی کہ کہیں کوئی آکر اُس کے ٹیبل پر جھک کر اُس کی کہانیوں کو نہ پڑھ لے۔

وقت اُس عورت کی زندگی میں کبھی بھی اہم نہیں رہا۔ اگر کوئی بیج اور وہ بھی محبت کا بیج بودیا جائے تو کوئی بھی اُسے جڑوں سے اکھاڑ نہیں سکتا۔ اب وہ شخص بھی دھیرے دھیرے محسوس کرنے لگا تھا کہ اُس عورت نے اُس میں دلچسپی لینا کم کردی ہے۔ اگر وہ شخص کبھی اُسے آواز بھی دیتا تب وہ دھیرے سے اُس کی طرف متوجہ ہوتی بالکل اُس طرح سے جیسے وہ اپنے لکھنے کی دنیا میں مگن ہو۔ اب اُس کے چہرے پر نہ رومانیت کی تروتازگی تھی اور نہ بچکانہ جوش وجذبات۔ اس کے برعکس اُس کی کہانیوں کے نسوانی کردار اور زیادہ رومان پرور ہوچکے تھے، اُن کی آنکھوں میں چمک ہوتی تھیں بچّوں کی طرح جوش وولولہ ہوا کرتا تھا۔

وہ شخص روزانہ اُس کی کہانیوں کو شائع ہونے سے پہلے بھی اور شائع ہونے کے بعد بھی پڑھا کرتا تھا۔ جتنا زیادہ وہ

کہانیوں کو پڑھتا تھا اتنا زیادہ وہ اُس عورت کو سمجھنے لگا تھا۔ اب اُس عورت نے بھی اپنی کہانیوں میں اپنا خونِ جگر شامل کر دیا تھا۔

اب وہ شخص اُس عورت کی حوصلہ افزائی کی لیے میوزک بجایا کرتا تھا تا کہ اُس کی کہانیون میں رومانی ماحول کو تخلیق کیا جاسکے اور اُسے مانوس گھٹن ، اور دردانگیز ماحول سے باہر لایا جاسکے۔ وہ اُس کے لیے پھلوں کا جوس بنایا کرتا تھا اُسکے کھانے پینے کا انتظام دیکھا کرتا تھا۔ لیکن اب وہ عورت اُس شخص کی محبت و شفقت پر ذرّہ برابر بھی توجہ نہ دیتی۔ وہ صرف لکھتی رہتی۔ اور ایک دن جب اُس شخص نے اُس سے دریافت کیا کہ..... کیا تم تھک چکی ہو؟ ۔۔ آؤ باہر گھومنے چلیں..... اُس عورت نے اپنے چہرے پر مبہم تاثرات لاتے ہوئے جواب دیا..... میں نہیں جاسکتی میں مصروف ہوں...... اور وہ اُس شخص کے ساتھ باہر نہیں گئی۔

ادبی رسالوں میں اُس کی کہانیوں پر تنقید کرنے والے نقادوں پر بھی اُس نے کوئی توجہ نہیں دی۔ اگر چہ یہ تمام رسالے اُسکے بارے میں لکھنے کے معاملات کو لیکر ایک دوسرے پر سبقت لے جانا چاہتے تھے۔ اُسے اب یہ بھی پتہ نہیں ہوتا تھا کہ اُس کی کتابیں کتنی تعداد میں شائع ہورہی ہیں۔ اب وہ اُس شخص کے جذبات پر بھی توجہ نہ دیتی تھی۔ وہ شخص اخبار لیے روزانہ اُس کے سامنے بیٹھا کرتا تھا مگر اُس عورت کی حرکات وسکنات دن بدن دھیمی ہوتی گئیں اور اُس پر ایک جمود طاری ہوتا ہو گیا۔

ایک دن جب وہ شخص بیدار ہوا وہ اکیلے ہنسنے لگا۔ اس طرح سے وہ اس سے پہلے کبھی بھی نہیں ہنسا تھا۔ اور اپنے لیے تو اُس نے جیسے ہنسنا سیکھا ہی نہ تھا۔ آج اُس کے جذبات کچھ عجیب قسم کے تھے۔ وہ اُس عورت کے مذاق کے انداز سے اور اُس کے بچّوں کی طرح برتاؤ کرنے سے بخوبی واقف تھا۔ اور اُس سوال سے بھی اچھی طرح واقفیت رکھتا تھا جو سوال وہ عورت اُس سے ہمیشہ کیا کرتی تھی...... کیا تم مجھ سے محبت کرتے ہو؟

وہ شخص گنگناتا ہوا اُس عورت کی طرف کھنچتا چلا گیا۔ انجام کار وہ ایک پھولوں کی دوکان پر پہنچا، پھولوں کا ایک خوبصورت گلدستہ خریدا اور اُس عورت سے ملنے کے لیے نکل پڑا۔ معمول کے مطابق وہ عورت لکھنے میں مشغول تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے وہ اپنی کہانی کا آخری جملہ تحریر کر رہی ہوں۔ صرف اُس ہاتھ ہی گردش میں تھا اور بقیہ جسم پر پتھر کے مجسموں کی طرح جمود طاری تھا۔ اب وہ ہر چیز سے بہت دور یہاں تک کہ وقت سے بھی دور ہو چکی تھی۔ یوں محسوس ہوتا تھا جیسے اُس کا پورا وجود ایک ہاتھ پر آ کر رُک سا گیا ہو۔ وہ ہاتھ جو کہانی کی جلد از جلد تکمیل کرنا چاہتا تھا۔ اُس شخص نے تمام پھولوں کو گلدان میں رکھا اور گلدان اُس عورت کے سامنے رکھ دیا۔ اُس نے اُس گلدان کی طرف نظر بھی نہیں کی۔ اُس کی توجہ صرف اُس پر تھی جو کچھ وہ لکھ رہی تھی، یہاں تک کہ اُس نے اپنی پلکوں کو جھپکانا بھی چھوڑ دیا تھا۔ شاید اب وہ اپنی کہانی کے آخری جملے پر پہنچ چکی تھی۔ اب اُس شخص نے دیکھا کہ وہ آخری جملہ لکھ چکی ہے اور اُس کے ہاتھ پر بھی جمود طاری ہو گیا ہے۔ اُس شخص نے دھیرے سے اُس کے ہاتھوں کے نیچے سے صفحات نکالے۔ اب اُس نے کہانی کا عنوان پڑھا...... ''ایک دکھ بھری داستانِ محبت'' اور ہنسنے لگا۔ اُس نے اُس عورت کے شانوں کو تھپتھپایا، اُس کے چہرے کی طرف دیکھا اور اچانک ساکت ہو گیا۔ وہ عورت اب دنیا و مافیہا سے بہت دور ہو چکی تھی، اس کے جسم میں زندگی کی رمق باقی نہ رہی تھی۔ اُس کا وجود پتھریلا ہو چکا تھا وہ الفاظ سے بنے ہوئے مجسمے میں تبدیل ہو چکی تھی۔ جب اُس شخص نے اُس کے شانوں کو چھوا تب وہ عورت ٹوٹ کر چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تبدیل ہو گئی اور ہر ٹکڑے سے ہزاروں الفاظ بکھرنے لگے۔ اُن ہزاروں لفظوں میں اُس شخص نے یہ بھی دیکھا کہ..... تم بہت خوبصورت ہو...... آؤ ہم دوست بن جاتے ہیں..... میں بالکل تنہا ہوں۔ ☆☆☆

حسین یعقوبی

ترجمہ: ذاکر خان ذاکر

کلرک، رائفل اور خستہ بیگ

صبح جب ہماری کہانی کا کلرک بیدار ہوا تب اُس نے محسوس کیا کہ تکیے کی بجائے اُس کے سر کے نیچے آج ایک شکاری رائفل موجود ہے۔ گذشتہ رات وہ اپنے آپ کو اُلجھن کا شکار پا رہا تھا۔ تھکاوٹ کے باجود اُس نے یہ جاننے کے لیے روشنی کر دی کہ آخر رائفل یہاں کیوں کر موجود ہے۔ لیکن رائفل دیکھ لینے کے باوجود اُسے حیرت نہیں ہوئی۔ گذشتہ کچھ دِنوں سے وہ یہ توقع کر رہا تھا کہ کسی دن بیدار ہوکر وہ اپنی ملازمتی رائفل چھوڑ کر کچھ اور بن جائے گا۔ اب وہ اُٹھا، اپنا چہرہ دھویا، اور ناشتے کے بغیر کسی کو بیدار نہ کرتے ہوئے رائفل لے کر اپنے گھر سے نکل پڑا۔ سامنے کے دروازے پر اُسے زمیندار کا بدمزاج بیٹا نظر آیا جس نے آج تک اُسے آداب بھی نہیں کیا تھا۔ رائفل چیک کرنے کے لیے اُس نے زمیندار کے بیٹے کے پیر پر نشانہ لگا دیا۔ زخمی ہونے پر وہ لڑکا چیخ و پکار کرنے لگا۔ لیکن کلرک جانتا تھا کہ اگر کسی کے ہاتھ میں بھری ہوئی رائفل ہو تو تمام چیخ و پکار بے معنی ہو جاتی ہے۔ اِس لیے اب اُس نے لڑکے کے دوسرے پیر کو نشانہ بنا دیا تا کہ وہ لڑکا رینگتے ہوئے اُس کے پیروں تک آجائے، اُس کی پتلون پکڑ لے، اُس کے جوتوں کو چاٹنے لگے اور اپنی زندگی کی بھیک مانگے۔ ہمارا کلرک کوئی ظالم انسان تو تھا نہیں! شروع شروع میں اُس کے دل میں رحم دلی کے جذبات اُبھر نہ سکے لیکن جس طرح سے وہ لڑکا اُس کی پتلون پکڑ کر لٹکا ہوا تھا اِس سے اُس کا غصہ کچھ حد تک سرد پڑ گیا۔ اب یقیناً وہ رات میں دس بجے تک اُسے کام کرنے پر مجبور نہیں کرے گا۔ لیکن یہ کیا؟ اُس نے اب تیسری مرتبہ ٹریگر پر ہاتھ رکھ دیا اور لڑکے کا نشانہ لگایا تا کہ وہ لڑکا اپنے باپ سے ایک بات کی وضاحت کر دے اور ویسے بھی یہ اُس کی ملازمت کا آخری دن ہی تو ہے۔ اب وہ اپنے راستے جا رہا تھا کہ اُس کا سامنا ایک لحیم شحیم مقامی قاتل سے ہو گیا۔ جو کئی دنوں سے ورزش کی کلاسوں میں بھی جا رہا تھا اور ہارمونس کی گولیاں بھی لیا کرتا تھا۔ کلرک کو اچانک یاد آ گیا کہ اُسے اس شخص کے قوی ہیکل جسم اور مضبوط قویٰ سے حسد تھی۔ اور یہی وہ شخص ہے جس نے بعض دفع اُس کے لیے مصیبتیں کھڑی کی تھیں۔ ہاں ایک اور چیز جس نے اس معاملے کو سنگین نوعیت عطا کی وہ اس قوی ہیکل شخص کے ہاتھوں میں موجود

سینکا ہوا بریڈ جس پر دونوں جانب تل لگی ہوئی تھی اور کلرک کی بڑھتی ہوئی بھوک۔ اب وہ کرے تو کیا کرے یہ منظر اُسے منہ چڑھا رہا تھا۔ اُس نے صرف اُس قوی ہیکل شخص کے شانوں کو نشانہ بنانا چاہا۔ تاکہ وہ بریڈ کو نیچے گرا سکے۔ لیکن بھوک کے مارے اُس کے ہاتھ کانپ اُٹھے اور گولی نے سیدھا اُس شخص کے سر کا رخ کر لیا۔ اُف میرے خدا!...... اتنا زیادہ خون!...... اب اُس نے بریڈ کے اُس ٹکڑے کو چبانا شروع کر دیا جو خون آلود ہونے سے بچ گیا تھا۔ اُس نے پتلون میں اپنی رائفل رکھلی اور ایک ٹیکسی کو آواز دی۔ جب وہ اپنے آفس کے قریب آیا ڈرائیور نے اُس سے دوگنا کرایہ وصول کرنا چاہا، اس لیے کہ اُس نے کلرک کے علاوہ کسی اور مسافر کو اپنی ٹیکسی میں جگہ نہیں دی تھی اور دوسری وجہ یہ بھی تھی کہ وہ رات ہی میں اپنی بیوی سے لڑ جھگڑ کر آ رہا تھا۔ اب کلرک واپس طیش میں آ گیا اور اپنی پتلون سے رائفل باہر نکال لی اور ڈرائیور کے سینے میں تین گولیاں داغ دیں۔ (دو زائد گولیاں اس لیے بھی کہ ڈرائیور لال سگنل کی طرف گزرتے ہوئے راہگیروں کو دیکھ کر فحش انداز میں چیخ و پکار کرتا رہا تھا۔ اب اُس نے دوبارہ اپنی رائفل کو پتلون کی جیب میں رکھ لیا اور آفس میں داخل ہوا۔ آفس کی آمد و رفت کا حساب رکھنے والے کارڈ کو مشین میں پنچ کیا۔ اُسے افسوس ہوا کہ داخلی دروازے پر موجود رہنے والا سپاہی غائب تھا۔ شاید وہ باتھ روم گیا تھا۔ گذشتہ ماہ اسی سپاہی کی شکایت کی بناء پر کلرک کی تنخواہ میں تخفیف کر دی گئی تھی۔ اور اس بات کے لیے تو یقیناً سپاہی کم از کم ایک گولی کا حقدار تھا۔ مگر افسوس صد افسوس... اُسے آج ہی غائب ہونا تھا۔

اب وہ سیڑھیوں سے چڑھتا ہوا جب آفس میں داخل ہوا، اُس نے دروازہ کھلا چھوڑ دیا۔ اُس کے دو ساتھی معمول کے مطابق کھڑکی میں کھڑے ہو کر باہر بلڈنگ کے سامنے والی گلی میں رونما ہونے والے حالات و واقعات پر تبصرہ کرنے میں مصروف تھے۔ اُس نے آؤ دیکھا نہ تاؤ سیدھا دونوں کو نشانہ بنا دیا۔ گولی ایک کے کان سے ہوتی ہوئی دوسرے کے منہ سے باہر نکل گئی۔ دو سال پہلے ان میں سے ایک نے اُس کے خلاف منصوبہ بنایا تھا جس کی وجہ سے اُسے ترقی سے ہاتھ دھونا پڑ گیا تھا۔ لیکن دوسرے کا کیا جرم تھا؟ اس بات کا اُسے بھی پختہ طور پر یقین نہیں تھا۔ اس نے سوچا... چلو اچھا ہی ہے کہ ایک گولی نے دو لوگوں کا کام تمام کر دیا...... ویسے بھی گولہ بارود برباد کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ اب وہ جیت کا احساس لیے ڈائرکٹر جنرل کی سیکریٹری کے آفس میں داخل ہوا۔ سیکریٹری ناقابلِ بیان اشتہاء کے ساتھ انجیر کھانے میں مصروف تھی یوں محسوس ہوتا تھا جیسے یہ اُس کے منہ تک پہنچنے والے پہلے اور آخری انجیر ہوں۔ اُس نے ڈائرکٹر جنرل کا پوچھے بغیر اُس کے منہ کی طرف ایک گولی داغ دی جس نے اُس کے سامنے کو دو دانت، ایک چوتھائی دماغ اور عصبی نظام کو ناکارہ کرتے ہوئے انجیر کو دو حصوں میں منقسم کر کے پیچھے والی دیوار تک پہنچا دیا۔

وہ دستک دیئے بغیر ڈائرکٹر جنرل کے آفس میں داخل ہو گیا۔ اُسے امید تھی کہ وہ شخص معمول کے مطابق کھڑکی کی جانب رخ کیے کھڑا ہوگا اور اُس کی پشت دروازے کی طرف ہوگی۔ اور وہ فون پر بات کر رہا ہوگا۔ لیکن یہ کیا! ڈائرکٹر جنرل اپنے ڈیسک پر بیٹھا ہوا ہے اور اُس کی روشن آنکھیں کلرک کی منتظر ہیں۔ اس منظر

نے کلرک کے لیے ہر چیز کو تباہ و برباد کر دیا۔ اُس کے ہاتھ کانپنے لگے۔ شرمندہ ہو کر اُس نے فوراً رائفل پیچھے کی جانب چھپالی۔ ڈائرکٹر جنرل نے اپنی تیز و تند لہجے میں اُس پر تنقید اور افسوس کا اظہار کرتے ہوئے کہا۔"ان تمام لوگوں میں مجھے تم سے یہ امید نہیں تھی کہ تم ایسا کام کرو گے! سپاہیوں نے ابھی ابھی مجھے معلومات دی کہ تم نے ہمارے دو بہترین دوستوں کو انتہائی وحشیانہ انداز میں قتل کر دیا ہے۔ اور وہ بھی ایسے وقت میں جب ہم ملک کے مشرقی علاقوں کے سیاہی مائل سرخ کھیتوں اور شلجم کے پودوں کا اہم سروے شروع کرنے جا رہے ہیں۔ تم نے تو مجھے بھی بیوقوف بنا دیا! میں آج ہی اس ہفتہ کے سب اہم ملازم کے طور پر تمھارا نام پیش کرنے والا تھا۔"

کلرک کی آنکھوں کے سامنے دنیا بالکل تاریک ہو چکی تھی اور اُسے رائفل لوہے کے ستونوں سے زیادہ وزنی محسوس ہونے لگی۔

اس کی بجائے اب میں تمھارا نام ہیومن ریسورس ڈپارٹمنٹ میں بھیج کر اُن لوگوں پر یہ ظاہر کر دوں گا کہ تم اس ہفتے کے سب سے بدترین اور غیر ذمہ دار ملازم ہو۔ سوچو! انتیس سالہ خدمات کے بعد تمھیں انعام و اکرام ملنا چاہیے تھا لیکن تم گولیاں چلاتے ہوئے گھوم رہے ہو! یہ خیال ہی خوفزدہ کرنے کے لیے کافی ہے۔

کلرک ڈائرکٹر جنرل کے سامنے مجبور و لاچار ہو گیا۔ اگر ڈائرکٹر جنرل آج اُس سے یہ بھی کہتا کہ اپنے منہ میں رائفل رکھ کر تمام گولیاں نگل جاؤ تب وہ بخوشی ایسا ہی کر لیتا۔ لیکن ڈائرکٹر جنرل نے یہ کہتے ہوئے اپنی بات کا اختتام کیا کہ"مجھے یقین ہے تم واقعی شرمندہ اور نادم ہو اور تمھیں اپنے کئے پر پچھتاوا بھی ہے۔ میں نے تمھیں ایک اور موقع دینے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ اور میں تمھارے اس حادثے سے آنکھیں پھیر لیتا ہوں۔ میں صرف اس مہینے کی تنخواہ میں سے زائد اوقات میں کئے گئے کام کے معاوضے کو صفر کر دوں گا اور تمھارے مستقبل کی کارکردگی کا انتظار کروں گا۔ تب تک کمپنی تمھیں اپنی ذاتی خدمات سے معطل کرتی ہے۔ اور ہاں تمھیں آج سے اپنے دو مقتول ساتھیوں کی ذمہ داری بھی سنبھالنی ہوگی۔ ڈیسک سے وہ لیٹر لے لو اور جاؤ۔ تمھیں معطل کیا جاتا ہے۔" کلرک نے لیٹر لیا اور اُلٹے پاؤں ڈائرکٹر جنرل کے آفس سے باہر آ گیا۔ اپنے آفس میں پہنچ کر اُس نے سب سے پہلے رائفل توڑی اور اُسے ایک خستہ بیگ میں ٹھونس دیا۔ اور جمائی لیتے ہوئے بڑبڑانے لگا کہ "ایک نرم اور آرام دہ تکیہ بھری ہوئی رائفل سے بہتر ہوتا ہے۔"

☆☆☆

فرح ناز شریفی

ترجمہ: ذاکر خان ذاکر

معجزہ

مَیں کل رات مر چکی لیکن لوگ ابھی تک اِس سے ناواقف ہیں۔ اب کوئی نہیں ہے جو آ کر میرا دروازہ کھولے اور مجھ سے کہے کہ اٹھ جاؤ کب تک سوتے رہوگی۔

لیکن اب اس کا کیا فائدہ۔ اب مَیں بیدار نہیں ہو سکتی تھی۔ اگر یہ تمام لوگ خس و خاشاک ہو جائیں تب بھی مجھے بیدار نہیں کر سکتے۔ اب مَیں صرف اتنا محسوس کر سکتی تھی کہ میرے پیروں کے تلوؤں میں حد سے زیادہ کھجلی کا احساس ہو رہا تھا۔

اگر مَیں مر چکی ہوں تو میرے پیروں میں یہ کھجلی کا احساس کیسا؟ نہ مَیں اپنے ہاتھوں کو حرکت دے سکتی تھی اور نہ ہی حرکت کرتے ہوئے اپنے پیروں کو رگڑ سکتی تھی۔ تب تو شاید میں مر چکی تھی اور یہ کھجلی کا احساس موت کی اوّلین ساعتوں کے ضمنی اثرات تھے۔ یقیناً میرے جسم کو بالکل سرد ہو جانا چاہیے تھا۔ اس لیے کہ یہ موسم گرما کے وسط کی بات تھی اور مجھے گرمی کا احساس بالکل بھی نہ تھا۔ ہر صبح شدّت کی گرمی مجھے بیدار کر دیا کرتی تھی۔ ٹھیک ہے! یہ باتیں تو ہو چکیں! ہر ایک کو مرنا ہے۔ اِس لیے مَیں بھی مر چکی ہوں۔ اِس لیے یہ تمام چیزیں اب بے معنی اور غیر ضروری ہو کر رہ گئیں ہیں۔ مَیں صرف یہ جاننا چاہتی ہوں کہ مجھے مردہ حالت میں دیکھنے والے پہلے شخص پر کیا اثر ہوگا اور وہ لوگوں کو میری موت کی خبر کس طرح دیگا۔ گذشتہ شب جب مَیں سونے کے لیے گئی تب مَیں نے ساڑھے آٹھ بجے کا الارم لگایا تھا۔ اب تک اُسے بند ہو جانا چاہیے تھا۔

الارم گھڑی تقریباً آدھا گھنٹہ بجتی رہی مگر گھر کے کسی فرد نے میری خبر نہیں لی۔ یہ بالکل عجیب بات ہے کہ میری والدہ مجھے بیدار کرنے اور الارم بند کرنے کیوں نہیں آئی۔ حتیٰ کہ میری بہن نے بھی میری خبر نہیں لی جبکہ اُسے باورچی خانہ میں ہی موجود ہونا چاہیے تھا اس لیے کہ وہ اسی وقت میرے والد کے لیے ناشتہ تیار کرتی تھی۔ مجھے اپنے والد کا کوئی خیال نہیں وہ نہ میری باتیں سنتے تھے اور نہ ہی مجھ سے بات کرتے تھے۔ مَیں بالکل بھی نہیں چاہتی کہ وہ مجھے مردہ حالت میں پانے والے پہلے شخص ہوں۔ مجھے ڈر ہے کہ کہیں میری حالت دیکھ کر اُن پر

دل کا دوسرا دورہ نہ پڑ جائے اور فی الفور اُن کا اُسی جگہ دم نکل جائے۔ واقعی میرے پیروں کے تلوؤں میں کھجلی کا احساس ہو رہا تھا۔ اور یہ کھجلی میرے لیے نا قابلِ برداشت تھی۔ الارم گھڑی کی آواز مجھ میں جھنجلاہٹ پیدا کر رہی تھی۔ مَیں سوچ بھی نہیں سکتی تھی کہ کوئی شخص مرنے کے بعد بھی اسقدر جھنجلاہٹ کا شکار ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا ہے تب مرنے کا کیا مطلب! مَیں سوچتی ہوں کہ شاید کوئی میرے کمرے کی جانب چلتا ہوا آ رہا ہے۔ ہاں! مَیں بالکل صحیح ہوں۔ یہ میری ماں کے قدموں کی آہٹ ہے۔ وہ دروازہ کھولنے جا رہی ہے۔ اب وہ الارم گھڑی تک یہ کہتی ہوئی آئیگی کہ "یہ نیند ہے یا موت؟ الارم گھڑی بج رہی ہے اب تو اُٹھ جاؤ!'' لیکن مَیں تو مر چکی ہوں میرا چہرہ دیوار کی جانب اور میری پشت میری ماں کی جانب ہے۔ اس لیے وہ میرا چہرہ دیکھ نہیں پائی۔

اب وہ پردے کھینچ کر کہہ رہی ہے.... اُٹھ جاؤ..... اُٹھ جاؤ..... اب وہ اسٹینڈ سے چائے کے کپ نکال کر باہر جا رہی ہے۔ مَیں نے کہا..... ماں! میرے پیروں میں کھجلی ہو رہی ہے۔ کیا تم تھوڑا بہت کھجا سکتی ہو؟ وہ کمرے سے اسطرح باہر چلی گئی جیسے اُس نے میرے الفاظ سنے ہی نہ ہو۔ اُس نے جاتے ہوئے دروازہ کھلا چھوڑ دیا اب مَیں باہر کی آوازیں بآسانی سن سکتی تھی۔

میری بہن کام کے لیے باہر جا رہی تھی مَیں نے اپنے والد کے وہیل چیر کی آواز سنی جب وہ اپنے کمرے میں جا رہے تھے۔ ماں کہتی ہے: مَیں چاہتی ہوں کہ مَیں مر جاؤں اِس لیے کہ مَیں تمھیں اس حال میں نہیں دیکھ سکتی۔

اب میرے والد میری ماں کے منہ کی طرف غور سے دیکھ رہے ہیں اور یہ جاننے کی کوشش کر رہے ہیں کہ وہ کیا کہہ رہی ہے۔ دوپہر تک ماں اور تھک جاتی ہے اب اُس کا طنز بھی تبدیل ہو جائے گا اور وہ یہ کہے گی ''میں چاہتی ہوں کہ تم جلد از جلد مر جاؤ تاکہ ہمیں اور اپنے آپ کو تکلیف دینے سے تمھیں نجات مل جائے۔''

رات کے وقت میری ماں کہے گی ''اُف میرے خدا یہ کیسی مصیبت ہے میری جان لے لو اور مجھے آزاد کر دو۔''

تب مَیں اُس سے یہ کہنا چاہتی ہوں '' قابلِ مبارکباد سوچ ہے! ہمارے مر جانے کے بعد بھی پیروں میں کھجلی ہوتی ہے اور الارم کی آواز پریشان کر دیتی ہے۔''

میری بہن میرے کمرے کی طرف آ رہی ہے اور کمرے میں جھانکتے ہوئے کہتی ہے ''جب تم بیدار نہیں ہو سکتیں تب اپنے سرہانے روزانہ رات میں الارم گھڑی کیوں رکھتی ہو؟''

اب وہ داخلی دروازے کی طرف جاتے ہوئے کہتی ہے ''ماں مَیں جا رہی ہوں جب یہ لڑکی بیدار ہو جائے ، اُس سے کہنا کہ مجھے فون کرے میں اُسے ابا جان کی دوائیاں لانے بھیج دوں گی آج مجھے بہت زیادہ کام ہے۔''

چند منٹوں بعد ٹیلی فون کی بیل بجتی ہے۔ ٹیلی فون کا جواب دینے کے لیے میری ماں کچن سے ہال تک جاتی ہے اور مَیں اُس کے قدموں کی آوازیں سنتی ہوں۔ میری ماں کہتی ہے:

ہیلو، پیاری! مَیں ٹھیک ہوں!!

خدا کا شکر ہے!!!

اسی طرح سے مَیں وہ تمام باتیں کہہ سکتی ہوں جو میری ماں نے فون پر کی ہے۔ دوسری طرف میرا بھائی فون لائن پر ہے...... ماں کہتی ہے۔ "مَیں وہ چیز کہاں سے حاصل کروں؟؟؟ کیا مَیں کمانے والی ایک مستقل ملازم ہوں!!! مَیں وہ تمھیں کہاں سے لا کر دوں؟؟؟"

آج رات اُس وقت تک انتظار کرو جب تک تمھاری بہن گھر نہیں آجاتی۔ پھر مَیں دیکھتی ہوں کہ اس کا کیا حل نکلتا ہے۔

اب وہ فون رکھ کر میرے کمرے کی طرف آتی ہے اور کہتی ہے...... کیا تم نہیں جانتی دوپہر ہو چکی ہے؟...... کیا تمھیں آج اُٹھنا ہی نہیں ہے؟..........

مَیں حرکت نہیں کرتی ہوں اب میری ماں میرے بستر کے ایک کنارے بیٹھ جاتی ہے اور کہتی ہے...... واقعی! مَیں آپ تمام لوگوں سے تھک چکی ہوں........ ایک فون کرتا ہے اور کرایے کے پیسوں کا مطالبہ کرتا ہے........ دوسرا اتنا اپاہج ہیکہ اُس کی کمر بھی مجھکو ہی دھونی پڑتی ہے....... تم دن رات اپنے آپ کو اپنے کمرے میں بند کر کے یا تو سوتی رہتی ہو یا فون پر باتیں کرتی ہو..........

اب وہ چادر پر اپنا ہاتھ رکھ کر کہتی ہے۔ میں کچھ جڑی بوٹیاں خریدنے جا رہی ہوں تم اپنے والد کا خیال رکھنا۔

وہ اُٹھ کر چلی جاتی ہے۔ مَیں نے سوچا....... آپ لوگ کب محسوس کریں گے کہ مَیں مر چکی ہوں ...... کیا میرے جسم سے بدبو پھیلنے تک آپ میرا انتظار کرنا چاہتے ہیں؟

ماں داخلی دروازہ بند کر کے چلی جاتی ہے۔ اب گھر میں صرف میرے والد اور مَیں ہی ہوں۔ مَیں نے سوچا میرے والد ہارٹ اٹیک سے پہلے بھی کبھی میرے کمرے میں نہیں آئے...... چھوڑو اُسے بھول جاؤ........

مَیں مرنے سے تھک چکی تھی۔ اب مَیں اُٹھ کر اپنے پیروں کو کھجانا چاہتی تھی اور ناشتہ کر کے کہیں باہر گھومنے کا ارادہ رکھتی تھی تاکہ مجھے ماں کی شکایات سننے نہ ملے...... فون پھر سے بج رہا ہے۔ اب کون ہو سکتا ہے..... یہ لوگ بھی چھوڑتے نہیں ہیں۔ والد کے کمرے سے بھی کوئی آواز نہیں آرہی ہے..... آخر فون کا بجنا بند ہو گیا..... اب مَیں نے والد کے وہیل چیئر کی آواز اپنے کمرے کی طرف آتی ہوئی محسوس کی..... وہ میرے بستر تک آئے..... مجھے محسوس ہوا شاید وہ میری جانچ کر رہے ہیں..... پھر وہ میرے کمرے سے چلے گئے..... اور مَیں نے ٹیلی فون ڈائل کرنے کی آواز سنی..... مَیں نے اپنے والد کو بات کرتے سنا!!! میں اتنی زیادہ حیرت زدہ ہو گئی کہ مجھے ڈر لگنے لگا کہیں مَیں زندہ نہ ہو جاؤں!

"جلدی گھر آجاؤ تمھاری بہن مر چکی ہے! مجھے ابھی ابھی پتہ چلا ہے"

آدھے گھنٹے کے بعد بھی میرے پیر کے تلوؤں میں اُسی طرح کھجلی کا احساس ہو رہا تھا۔ حیرت و استعجاب کے عالم میں میری ماں اور میری بہن میرے والد سے دریافت کر رہی تھیں کہ آپ نے اپاہج ہوتے ہوئے بھی کس طرح فون کر دیا؟

ہمیں تمھارے ڈاکٹر کو یہ خبر دینی چاہیے...... یہ ایک کرشمہ ہے..... ایک معجزہ ہے۔ ☆☆☆

ادب، کلچر اور سماج

سائنس کے خلاف فکری سطح پر ہمارے ردِ عمل میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اس فرق کو جانے بغیر اصل موضوع کا مطالعہ کیوں کر کیا جا سکتا ہے۔ اردو میں ردِ عمل کی یہ کیفیت تہذیبی ماضی سے کوئی نسبت نہیں رکھتی بلکہ سراسر پیروئ مغرب کا نتیجہ ہے۔ اس خیال کے لیے بھی کوئی دلیل نہیں ہے کہ دینی اقدار اور عقائد سائنس کے خلاف ردِ عمل کا محرک رہے ہیں۔ ہمارے ادب نے اپنی ہزار سالہ عمر کا آغاز ان دنوں کیا جب ہندوستان سے باہر کے ممالک اسلامی میں سائنسی ترقی کا سورج ڈوب چکا تھا اور برِ عظیم کے لوگ سائنس کے وجود تک سے نا آشنا تھے۔ سائنس اور سائنسی فکر سے اردو والوں کی آشنائی کا زمانہ اس صدی کا آخر اور بیسویں صدی ہے مغرب میں اس کے برعکس شروع ہی سے سائنس کے خلاف احتجاج کا سرچشمہ کلیسا رہا ہے کیونکہ اس چمن زار سے اٹھنے والی بادِ نسیم مابعد الطبیعات کے لیے چیلنج تھی۔ عیسائیت کے برعکس اسلام نے اپنے دورِ ترقی میں سائنس اور عقلیت کے برگ و بار کو پھلنے پھولنے کے لیے فضا فراہم کی۔ اسلام کے مابعد الطبیعات دراصل بیسویں صدی میں آنے والی نئی طبیعات کا دورِ اول تھا۔

ڈاکٹر ریاض صدیقی ______

ڈاکٹر ریاض صدیقی

ادب اور سائنس

ادب، فلسفہ، مابعد الطبیعات اور سائنس کے درمیان معرکہ رزم و بزم کی ساری کہانی مغرب کی فضا میں پروان چڑھی۔ اس موضوع پر تمام مکالمے اور بحثیں یورپ میں سائنس کی قبولیت کے ساتھ شروع ہوئیں، انیسویں صدی کے اواخر تک ہنگامہ خیزی کا سبب بنی رہیں اور بیسویں صدی میں معاشرے پر صنعت و ٹیکنالوجی کی مکمل بالادستی کے بعد محدود تناظر میں سمٹ آئیں۔ انگریزی تنقید میں اس موضوع پر بحث و مکالمے کے واضح مظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ بالزاک، زولا، فلابیئر، دوستووسکی، ٹالسٹائی، چیخوف، ڈکنس، ابسن اور کسی حد تک میتھو آرنلڈ حقیقت پسند دبستان کے چراغ ثابت ہوئے، انگلستان میں فرانس کی تحریک حقیقت نگاری کو قبول عام تک پہنچانے والوں میں جارج مور اور جارج گسنگ کو نمایاں مقام حاصل رہے گا۔ آئی اے رچرڈس نے پھر ادب میں سائنس کے اثرات کو قبول کرنے کا خیال آگے بڑھایا اور آرنلڈ نے بھی اس کی افادیت کو مانا۔ بیسویں صدی کے انگریزی ادب اور دنیا کے دوسرے علاقوں کے میں نئی حقیقت پسندی، تجربیت اور افادیت پسندی کی بڑھتی ہوئی رو نے ادب اور سائنس کے رشتوں کو مستحکم ہونے کا موقع دیا۔ اس صورت حال سے پیدا ہونے والے اثرات کی دھوپ چھاؤں اردو ادب میں بھی نظر آتی ہے۔ اس صدی کے شروع میں چونکہ اردو ادب پر مغرب کے فنی ادبی نظریات کا بہت زیادہ اثر پڑ رہا تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے ساتھ ہمارے یہاں بھی حقیقت پسندی، ادب برائے زندگی اور سائنسی طرز فکر کے مقابلے میں زبان، تکنیک اور ہیئت کے مسائل اٹھائے گئے۔ اسی زمانے میں ادب برائے ادب کا ذکر بھی چھڑا اور جلد ہی اس رجحان کو حلقہ اربابِ ذوق کی چھاؤں میسر آ گئی۔ یہ نظریہ دراصل معاشرے اور ادب پر صنعت و ٹیکنالوجی اور سائنسی فکر کے پرعزم اور فتح مندانہ گرفت کے خلاف احتجاج و ردِ عمل کی ایک انگڑائی تھی۔ تجریدیت، علامت پسندی، ابہام، امیجزم، رومانیت، شعور کی رو، تحلیل نفسی و لاشعور، وجودیت، تاثر آفرینی کے گلہائے رنگ اسی نظریے کے چمن زار میں کھلے لیکن بہار کے اس پیش منظر کا نتیجہ عالمی سطح پر ادب کے سمٹاؤ اور خول بندی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ بیسویں صدی کے آخر میں تخلیقی ادب اور تصور آفرینی کا عمل مغرب کے ترقی یافتہ سماجوں میں بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ ادبی و علمی اقدار کے بکھراؤ اور ادبی رسائل و تقاریب کے لیے توجہ کا فقدان ایسے مظاہر ہیں جن کو یہاں کی طرح

انگلستان اور فرانس میں بھی محسوس کیا جا رہا ہے۔

سائنس کے خلاف فکری سطح پر ہمارے ردِ عمل میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اس فرق کو جانے بغیر اصل موضوع کا مطالعہ کیوں کر کیا جا سکتا ہے۔ اردو میں ردِ عمل کی یہ کیفیت تہذیبی ماضی سے کوئی نسبت نہیں رکھتی بلکہ سراسر پیرویٔ مغرب کا نتیجہ ہے۔ اس خیال کے لیے بھی کوئی دلیل نہیں ہے کہ دینی اقدار اور عقائد سائنس کے خلاف ردِ عمل کا محرک رہے ہیں۔ ہمارے ادب نے اپنی ہزار سالہ عمر کا آغاز ان دنوں کیا جب ہندوستان سے باہر کے ممالک اسلامی میں سائنسی ترقی کا سورج ڈوب چکا تھا اور برِ عظیم کے لوگ سائنس کے وجود تک سے نا آشنا تھے۔ سائنس اور سائنسی فکر سے اردو والوں کی آشنائی کا زمانہ اس صدی کا آخر اور بیسویں صدی ہے مغرب میں اس کے برعکس شروع ہی سے سائنس کے خلاف احتجاج کا سرچشمہ کلیسا رہا ہے کیونکہ اس چمن زار سے اٹھنے والی بادِ نسیم مابعد الطبیعات کے لیے چیلنج تھی۔ عیسائیت کے برعکس اسلام نے اپنے دورِ ترقی میں سائنس اور عقلیت کے برگ و بار کو پھلنے پھولنے کے لیے فضا فراہم کی۔ اسلام کے مابعد الطبیعات دراصل بیسویں صدی میں آنے والی نئی طبیعات کا دورِ اول تھا۔

ہمارے بعض انگریزی داں اردو دانشور جدید سائنس اور ٹیکنالوجی کے لیے مغرب کو حوالہ بناتے ہیں جبکہ یہ تاریخی حقیقت ہے کہ ان تاجروں کو سائنس سکھانے والے مسلمان تھے۔ راجرس بیکن نے طب اور سرجری کا سارا علم ''الزہراوی'' سے حاصل کیا تھا۔ اور اس کی کتاب صدیوں انگلستان میں نصابی ضروریات پوری کرتی رہی۔ سائنس اور ادب ہو یا کوئی اور موضوعاتی پہلو گفتگو کو اس دور کے حوالے سے ہی شروع کرنا چاہیے جب مسلمانوں کے علوم و فنون سے مغرب و مشرق روشن تھے اس زمانے میں ادب اور سائنس کے درمیان تضاد اور تصادم کا دور دور نشان نہ تھا۔ معتزلہ اور اشاعرہ کے مابین اختلاف صرف عقائد تک محدود تھے۔ اشاعرہ نے معتزلہ کی انتہا پسندانہ عقل پرستی کو یوں رد کیا کہ اس کی زد قرآن پر پڑ رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے طبیعات کے دائرے میں ایٹمیت اور وقت کی تعبیر و تشریح کی اور اس کے آخری سرے کو ربانی ایٹم (Divine Atom) اور ربانی وقت کا نام دیا۔ برگساں نے اسی مفہوم کو زبانِ خاص کہا اور اقبال نے برگساں کے اسی خیال کا اعادہ کیا ہے۔ تیرہویں صدی عیسوی تک تجرباتی سائنس، سائنس کی فکری و فلسفیانہ تشکیلات، ایجادات، سمندری جہاز رانی اور جہاز سازی مسلمانوں کی سماجی زندگی کا حصہ بن گئے تھے۔ انگریز تاجروں کو سمندری راستوں کا علم بھی مسلمانوں ہی سے ہوا۔ اس پورے عرصے میں دنیائے اسلام سائنسی تحریک و فلسفے اور ایجادات کے خلاف کوئی اختلافی منظر پیش نہیں کرتی۔ فقہی اماموں کے یہاں بھی کلیسا اور عیسائی مذہبی پیشواؤں کے برعکس کوئی اختلاف یا احتجاج نہیں ملتا ہے۔

عیسائیت کا رویہ اس سے بالکل مختلف رہا ہے۔ سائنسی ترقی کے اس زمانے میں جب یورپ جہالت میں ڈوبا ہوا تھا۔ اقتدار اور معاشرے پر کلیسا کا مکمل تسلط تھا اور اس کے احکامات تسلیم کیے جاتے تھے۔ کلیسا کے نزدیک ترقی اور تعلیم گناہِ عظیم کا درجہ رکھتے تھے۔ اس قسم کے خیالات رکھنے والوں کو سزا دی جاتی تھی۔ بعض اہلِ سائنس کو تو کلیسا نے اپنے عہدِ اقتدار میں موت تک کی سزا دی۔ مذہبی پیشواؤں کے کارندے گھر گھر اور در در کی خبریں ان کو پہنچاتے تھے۔

مغرب کی خوابیدہ گلیوں کو جب بغداد، رے، نیشاپور، غرناطہ اور جنوبی شاپور کی طرف سے آنے والی ہوائیں

نے گدگدایا تو یہاں پہلی بار جنبش ہوئی۔ علوم اور سائنس کے سرمائے کو تیزی کے ساتھ انگریزی میں منتقل کیا گیا۔ جابر بن حیان، ابن سینا، البیار، خلدون، خیام، ابن رشد، ابن طفیل، اور الزہراوی کے افکار و نظریات نے یورپ میں ایک نئی فکری فضا پیدا کر دی۔ کلیسا نے مغرب میں نئی روشنی سے پیدا ہونے والی گرمی کو محسوس کیا۔ مذہبی قوتوں نے چیلنج کے خطرات و خدشات سے عہدہ برآ ہونے کے لیے عقائد کو ڈھال بنایا اور نئی فکر کے خلاف جہاد کا اعلان کر دیا۔ بے مذہب، لادین اور باغی قرار دے کر اہل دانش کو سزائیں دی گئیں۔ تصادم اور پیکار کی یہ صورت یوں تو ستر ہویں صدی تک نظر آتی ہے لیکن فکری سطح پر مغرب کے علم و ادب میں اس کی جھلک ابھی نظر آتی ہے۔ اس جھلک کی قریبی مثال انگریزی ادب میں روایت اور کلاسیکیت کی تلاش کرنے والا ایلیٹ ہے جس کی شہرۂ آفاق نظم ''بنجر زمین'' (Waste Land) بھی مغرب کے جدید سائنسی معاشرے میں جنبش پیدا نہ کر سکی۔ مغرب میں یقیناً سائنسی فکر کو ہر دور میں قدم قدم مخالف قوتوں سے نبرد آزمائی کا تجربہ ہوا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر دور میں ایسے اہلِ دانش بھی ابھرتے رہے جن کی مفاہمتی تعبیرات و تشریحات نے روحانی اقدار اور کلیسائی مابعد الطبیعات کے بھرم کو سنبھالا دیا۔ نوشتۂ دیوار پڑھنے والوں میں مارٹن لوتھر نے مابعد الطبیعات کی گرتی ہوئی دیوار کو سنبھالا۔ اس نے قدیم کلیسائی فکر اور انتہا پسندانہ مذہبی طرز عمل کے خلاف بغاوت کی۔ پروٹسٹنٹ فکر نے مذہب، سائنس اور تجارتی انقلاب کے درمیان مفاہمتی مطابقت پیدا کر دی۔ اس رجحان کو مزید اس دور کے روشن خیال فلسفیوں نے تقویت دی۔ ان میں فرانسس بیکن، ڈیکارٹ۔ اسپائی نوزا، ہوبس، اور ہیوم سر فہرست تھے۔ مذہب کو بچانے کی یہ ساری تحریک بجائے خود سائنس کی برتری کا واضح اعتراف تھی۔ لاک نے یہ لکھ کر کہ علم کا سرچشمہ ادراک ہے اور سبب لازم و ملزوم ہیں۔ ادب میں ایک رویے کو راستہ دیا۔ 1789ء کا انقلاب فرانس ادب و فلسفے میں حقیقت پسندی معروضی انداز نظر اور سائنسی شعور کا اعلانیہ تھا دوسری طرف تیزی کے ساتھ ہونے والی تبدیلیوں اور فکری قلمرو میں سائنسی فکر کی پیش رفت سے تشکیک و تشویش کے دروازے بھی کھل گئے تھے۔ ڈارون اور انکشافات۔ تجرباتی سطح پر ان کے نتائج اور نتائج کے استفادے سے مشینی سماج اور تجارتی انقلاب ابھر رہا تھا۔ حقیقت پسندی، تجربیت مادیت اور عقل کی کسوٹی نے خیال و خواب اور جذبہ و احساس کے سارے تخلیقی امکانات کو معدوم کر دیا تھا۔ نیوٹن نے یہ کہہ کر کہ خدا برحق سہی مگر بے اختیار ہے۔ اور ڈارون نے انسان کو ترقی یافتہ جانور کا درجہ دے کر معاشرے میں موجود مذہبی آثار و علایم کو بھی چیلنج کر دیا۔ انیسویں صدی میں کارل مارکس نے سائنسی فکر کی مدد سے ایک ایسا سماجی اقتصادی نظام متعین کیا جس نے نہ صرف یہ کہ سائنس کو فضیلت کی سند فراہم کر دی بلکہ علم و ادب کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا۔ دیکھتے ہی دیکھتے فرد سے سماج اور سیاست سے تجارت تک میکانیکی اور مادی طرز عمل عام ہو گیا ہے اور اس طرز فکر کی جڑیں گہرائی تک پہنچ گئیں۔ نئی سماجی تشکیل میں مذہبی اقدار کو اجتماعی دائرے سے بالکل بے دخل کر دیا گیا۔ مذہب ذاتی معاملہ بن کر رہ گیا۔ اور ایک آزاد بے مذہب مادی اساس پر قائم جمہوری سماج وجود میں آ گیا۔ اس صورت حال کے خلاف علمی و ادبی سطح پر جنبش ہوئی۔ یعنی فلسفوں کو قبولیت کا شرف حاصل ہوا۔ لیکن تہذیبی اور سماجی ارتقاء پر اس ردِ عمل کا ذرا بھی اثر نہیں ہوا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے مغرب کے اجتماعی ذہن نے شعوری طور پر بہ رضا و رغبت نئی سماجی صورت کو قبول کر لیا ہو۔ ☆☆☆

ڈاکٹر ریاض صدیقی

ادب سائنس اور سماج

ہمارا معاشرہ جو نیم ترقی یافتہ ہونے کے ساتھ ساتھ پسماندہ بھی ہے دوطرفہ کش مکش کے عذاب سے دوچار ہے۔
تاریخی وتہذیبی اعتبار سے یہ سماج مغرب سے بہت مختلف ہے اس کی نشوونما کا عرصہ ہزاروں سال پر مشتمل ہے۔ چنانچہ اس کے تانے میں عقاید اور مابعدالطبیعات کے اثرات اسی طرح موجزن ہیں جس طرح جسم میں خون دوڑتا پھرتا ہے۔ سائنس و ٹیکنالوجی اور مغربی جدیدیت کو عملی طور پر قبول کرنے اور برتنے کے باوجود عوام جذباتی، حسی اور تخلیقی سطح پر اس کو قبول نہیں کر سکے ان کی روزمرہ زندگی دوحصوں میں بٹی ہوئی ہے ایک طرف گھر سے باہر کی دنیا ہے جہاں سائنس وٹیکنالوج اور مغربی جدیدیت سے ان کا سابقہ ہوتا ہے تو دوسری طرف گھر کی زندگی ہے جہاں ماضی کی تمام روایتی اخلاقیات سے ان کی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے۔ان دوانتہاؤں کے درمیان جو کہ ہر اعتبار سے ایک دوسرے کی ضد ہیں، ایک نہ ختم ہونے والی کش مکش بلا بڑھ رہی ہے۔
جس کا سبب قدیم اور جدید کو ایک ساتھ لے کر زندگی بسر کرنے کا رجحان ہے۔اس کشمکش پر بند باندھنے کے لیے روشن خیال علماء نے ایک مفاہمتی فلسفۂ حیات تلاش کیا جس کا بہت کم اثر عوام قبول کر سکے۔ کیونکہ راسخ العقیدہ قوتوں نے اس قسم کی کوششوں کے خلاف ہمیشہ جہاد کیا اور کامیابی حاصل کی۔ان حالات میں نئی تہذیب اور جدید سماج کے ارتقاء میں مزاحمت جاری رہی۔ایک طرف شرافت وتہذیب اور آداب واخلاقیات کی وہ قدیم باقیات کی کرشمہ سازیاں ہیں جن کی صورت گری میں مذہبی عقائد اور جاگیردارانہ نفسیات کا خون جگر شامل ہے اور جس کی وجہ سے خاندانی اور خونی رشتوں کا صدیوں پرانا نظام موجود ہے۔تو دوسری طرف مغربی سرمایہ دارانہ اقتصادی وجمہوری اور کاروباری نظام کا تسلط ہے۔ اس نظام کے لیے سائنس اور ٹیکنالوجی کی وہی حیثیت ہے جو ہمارے لیے ایمان کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نظام آزادی وجمہوریت، تعلیم وروشن خیالی اور سیکولرازم کا ہمنوا ہے جس کے بغیر وہ اپنا تاریخی کردار ادا نہیں کر سکتا ہے۔ باہر کی دنیا میں ہمارے عوام کے رویئے یہی جدید نظام متعین کرتا ہے اور اقتصادی ضروریات لوگوں کو اس کی قبولیت پر مجبور کردیتی ہے۔ مغرب میں سائنس نے جس طرح راسخ العقیدگی کو پسپا کیا تھا ہمارے یہاں مغرب کے اثرات بھی یہ کام انجام نہ دے سکے شاید اس لیے کہ مغرب نے سائنسی انقلاب کا براہ راست مشاہدہ کیا تھا اور یہ تبدیلی اس کے تجربوں کا حصہ بنی تھی۔ برصغیر کے عوام نے ایسا کوئی مشاہدہ نہیں کیا اور ان کو سائنس وسرمایہ داری کی سوغات برصغیر پر برطانوی تسلط کے ذریعے حاصل ہوئی تھی۔ چنانچہ انھوں نے اس کے خلاف عملی جدوجہد کی کوشش کی۔ اس

جدو جہد میں ان کو ناکامی ہوئی اور اقتصادی مجبوریوں کے تحت عوام نے صورت حال سے مفاہمت کرلی۔ راسخ العقیدہ قوتیں عوامی ذہن کو اس صورت حال کے خلاف برابر منظم کرتی رہیں۔ دوسری طرف عقل پسند علماء نے جدید سائنس اور علوم وفلسفہ کو قبول کرنے کے لیے مذہب ہی سے رجوع کیا اور اسی کے لیے جواز تلاش کیے لیکن وہ عوام پر کوئی گہرے اور فیصلہ کن اثرات مرتب نہیں کرسکے۔ اس لیے کہ انھوں نے جدید قدامت پسندی کے ساتھ پیوند کرنے کی کوشش کی۔ برصغیر کے مسلمان علماء میں سب سے پہلے سرسید اور حالی نے سائنس اور مذہب کے درمیان مفاہمت پیدا کر کے جدید برتری کو قبول کیا۔ راسخ العقیدہ قوتوں اور قدامت پرست مولویوں نے اس مفاہمت کے خلاف جہاد کا اعلان کیا جس کے نتیجے میں تعلیم سے ناآشنا عوامی اکثریت نے اس مفاہمت کو قبول نہیں کیا اور راسخ العقیدہ قوتوں کے لیے مضبوط مورچہ ثابت ہوئے۔ سرسید اور حالی کے اثرات پڑھے لکھے درمیانی طبقے تک ہی محدود رہے اور یہ جدید طبقہ جدید مسلم قومیت کا نمائندہ بن کر منظر عام پر آیا۔ اقبال اس مفاہمتی تحریک کا آخری ستون تھے۔ ان کے لکچرز جو "تشکیل الٰہیات اسلامیہ" کے نام سے شائع ہوئے ایک ایسا علمی سرمایہ ہیں جن سے نہ تو مسلمان علماء نے کوئی فائدہ اٹھایا اور نہ ماہرین اقبال نے ان کی طرف کوئی توجہ دی۔ اقبال نے ان لیکچرز میں جدید طبیعات اور نفسیات و حیاتیات کے جملہ نتائج اور نظریات کو قرآن کریم کی روح کے عین مطابق قرار دے کر سائنس و ٹیکنالوجی کی حیثیت اور سائنسی اندازِ فکر کی برتری کا اعتراف کیا ہے۔ ان فلسفیانہ مباحث کو نظر انداز کرنے کا ایک سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ان کے بعض تعینات اسلامی عقائد کی حقیقی معنوں میں نفی کرتے ہیں۔ ان کے خلاف بھی راسخ العقیدہ قوتوں نے پوری قوت کے ساتھ جہاد کا اعلان کیا کیونکہ سرسید و حالی کے مقابلے میں انھوں نے مولویوں اور ملاؤں کا مسترد کیا۔ ملائیت، ملا کے اقتدار (Theocracy) اور ملوکیت کے خلاف ان کا لب ولہجہ بہت سخت رہا۔ اپنی تمام کوششوں اور محنت کے باوجود اقبال بھی تعلیم سے بے بہرہ مسلمانوں کے ذہن کو متاثر نہ کر سکے اور یہ اکثریت حسب روایت راسخ العقیدہ قوتوں کا ہراول دستہ بنی رہی۔

سائنس اور مذہب کے درمیان اشتراک و اتحاد تلاش کرنے کی کوشش اس اعتبار سے تو کامیاب نہ ہوسکی کہ عام ذہن اور تعلیم یافتہ طبقہ اس کو پوری طرح قبول کرتا۔ وہ اپنی سماجی اور فکری سطح پر مثالیت پسندی اور مابعد الطبیعات کی روایتی معنویت ہی سے چپٹے رہے تاہم اپنی کاروباری اور اقتصادی دنیا میں انھوں نے سائنس اور سائنسی اندازِ نظر سے استفادہ کیا یہاں تک کہ وہ مذہبی ذہن جو سائنس اور فکر کی تردید میں ہمیشہ سرگرم عمل رہے اس کے اثرات قبول کیے بغیر نہ رہ سکے۔ سائنسی حقیقت نگاری اور مادیت کی قبولیت محض ایک مجبوری ہے کیونکہ سماجی عوامل میں اس سے انحراف آج کے جدید بین الاقوامی ماحول میں زندگی گزارنے اور آگے بڑھنے کے تمام راستے بند کر دیتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ایک ناگزیر حقیقت سے اس قدر گریز کی وجہ کیا ہوسکتی ہے؟ یہی کہ حقیقت نگاری کا تصور اس حد تک میکانکی ہے کہ جذباتی وحسی اظہار، جمالیاتی مسرت و آسودگی اور انسانی تعلق خاطر میں خلوص وفا کے پہلو کو لغو اور بے وقت کی راگنی قرار دیتا ہے جس کے نتیجے میں تنہائی اور ذات کی بے معنویت کا احساس پیدا ہوتا ہے فرد انسانوں کے ہجوم اور زندگی کے گوناگوں مشاغل میں خود کو اکیلا محسوس کرتا ہے۔ روحانی مسرت اور سرشاری سے محروم ہو کر رہ گیا ہے اور زندگی میں اس کو کوئی معنویت دکھائی نہیں دیتی۔

جدید دنیا کا سفر اس وقت شروع ہوا جب سترہویں صدی میں نیوٹن اور گلیلیو نے بطلیموسی تصور کائنات کی عمارت کو

منہدم کردیا۔ اس دور میں حرکیات کی نئی سائنس منظر عام پر آئی اور اس کے تحت ایک مشینی دور کے لیے فضا تیار ہوگئی۔ نیوٹن کی کلاسیکی طبیعیات مشین سے آگے نہ جاسکی۔ چنانچہ اس نے انسانی فکر و فلسفے میں جو انقلاب برپا کیا اس میں میکانکیت اور مادیت کا پہلو ہی غالب رہا۔ افکار و نظریات پر بھی اس میکانکیت و مادیت کے اثرات مرتب ہوئے چنانچہ نظام قدرت اور سماجی زندگی کو بھی ایک ایسی مشین سمجھا گیا جو حرکیات اور طبیعیات کے قوانین کی پیروی کرتی ہو۔ اس دور کے سائنسی انقلاب کا مظاہر قدرت سے رابطہ اتنا گہرا نہیں تھا جتنا کہ بیسویں صدی کے انقلاب کا ہے۔ سائنسی انقلاب کا مقصد کسی سماجی نظام کی تدوین نہ تھا۔ لیکن اس عہد کے دولت مندوں نے تجارتی میدان میں انقلاب کے نتائج سے استفادہ کیا اور جدید تاجریت بہت تیزی کے ساتھ ابھری جس کو بعد میں سرمایہ داری نے اپنی نشونما کے لیے استعمال کیا۔ ان بڑی تبدیلیوں کے ساتھ مادیت اور حقیقت نگاری کا میکانیکی عمل پیش پیش رہا۔ مشین کے استعمال نے معاشرے کی روایتی صورت کو بُری طرح توڑ پھوڑ دیا اور ذرائع پیداوار میں بھی انقلاب برپا ہوا۔ تجارت و صنعت کاری اور ذرائع آمد و رفت کا وہ دور شروع ہوا جس سے اب تک انسانیت بے خبر تھی۔ آزادی، روشن خیالی، جمہوریت تعلیم و تربیت اور وسائل نقل و حمل اس نئے نظام کی بنیادی ضرورت تھے۔ چنانچہ معاصر فلسفیوں اور دانشوروں نے نئے سماج کی ترتیب و تنظیم کے لیے ایک مضبوط تصوری تشکیل دی اور سائنسی حقیقت نگاری و مادیت کے میکانیکی شعور کو نظریاتی اساس فراہم کی۔ علوم و افکار کی قلمرو میں یہ جنبش ناگزیر عمل تھی کیونکہ بہر حال اس دور کا نیا سماج قدیم جاگیردارانہ و قبائلی دور سے بہت آگے تھا۔ سرمایہ دارانہ نظام نے سائنس، علوم، جمہوریت و آزادی اور نظریات کو اپنے مفاد میں جس طرح استعمال کیا اس کا فکری سطح پر تجزیاتی مطالعہ کارل مارکس سے پہلے کسی نے نہیں کیا۔ اس عظیم الشان جدید انقلاب کی تکمیل کے بعد انیسویں صدی میں کارل مارکس نے اس کو تحقیقی و تجزیاتی مطالعہ کا موضوع بنایا اور سائنس کی نقاب اوڑھ کر خود کو مستحکم کرنے والے اس نظام کی غیر سائنسی ساخت کو بے نقاب کر دیا جو علوم و فنون تاریخ اور سائنس کو غیر سائنسی طریقوں سے اپنے مفاد میں استعمال کر رہا ہے۔

اس نے سائنسی حقیقت پسندی اور مادیت کے اس میکانیکی تصور کا راز بھی افشاں کر دیا جو سائنسی نہیں بلکہ سرمایہ داروں کا تخلیق کردہ تھا۔ اس نے واضح لفظوں میں بتایا کہ سرمایہ دارانہ اقتصادی نظام میں تمام خاندانی و خونی رشتے، انسانی اقدار، بہترین تہذیبی روایات اور حسن و محبت دولت اور منافع کے ترازو میں تُل جاتی ہے اس تہذیب کی پہلی اور آخری قدر سرمایہ منافع اور قدر فاضل ہے۔ اس طرح مارکس نے سرمایہ دارانہ نظام کے دو طرفہ بندوں میں دراڑیں پیدا کر دیں اور پانی ان دراڑوں سے رسنے لگا گویا انیسویں صدی میں جبکہ یہ نظام جوانی کی چوکھٹ کو چھو رہا تھا اور پورے ایشیاء و افریقہ کو اپنی نوآبادی بنانے میں کامیاب ہو چکا تھا۔ مخالفت کی لپیٹ میں آگیا۔ مارکس نے اپنے نقطۂ نظر کو ایک ہمہ گیر علمی و فکری جہت دے دی جس نے انگلستان میں ایک نیا ذہنی انقلاب برپا کر دیا۔ اور جس کے اثرات جرمنی اور فرانس تک پہنچ گئے۔ اس تحریک کے ساتھ فرانس اور انگلستان میں سرمایہ دار اور اس کی مخالف قوتوں میں برسرِ عام محاذ آرائی شروع ہوئی۔ مارکس کے یہاں حقیقت نگاری اور مادیت کا ایک ایسا تصور ابھرا جس کو اس عہد کی سائنس بھی تسلیم نہیں کرتی تھی اور اس کے لیے خود سائنس کو بیسویں صدی تک انتظار کرنا پڑا گویا سائنسی حقیقت اور مادیت کے جس تصور کو بیسویں صدی میں آئن اسٹائن، نیل بھور، میکس پلانک اور فرائڈ نے سندِ اعتراف عطا کی اور غیر حیاتیاتی مادیت میں امتیاز کر کے میکانکی مادیت کی گرفت کو کمزور کر دیا۔ اس کا یہ مفروضہ بہت انقلاب آفریں تھا کہ مادے نے اپنے ارتقائی

سفر میں جب شعور پیدا کیا تو حیات منظر عام پر آئی۔ اس نے کلاسیکیت اور روایت کو بھی مسترد نہیں کیا۔ شعر و ادب اور ادبی تنقید میں اس کا گراں بہا عطیہ تصور بیگانگی کا تجزیہ ہے جو کہ سرمایہ دارانہ اقتصادی و جمہوری اور کاروباری نظام کے نتیجے میں لوگوں کے شعور کا حصہ بنی۔ اس نظام کو تبدیل کئے بغیر بیگانگی کے عذاب سے نجات کا کوئی امکان نہیں ہے۔ گویا بیگانگی ہویا حیاتیاتی جبلتوں کے جائز مطالبات کی نفی ایسے رجحانات ہیں جو سائنس و ٹیکنالوجی کی نہیں سرمایہ دارانہ معاشرت کی دین ہیں۔ وہ سائنسی حقیقت اور مادیت کو جن معنوں میں پیش کرتا ہے وہ حسن و خیر، روحانی آسودگی، انسانی اقدار، یگانگت جذبہ و احساس اور تخیل و وجدان جیسے عناصر کو غیر سائنسی رویے قرار نہیں دیتے ہیں۔ انیسویں صدی کی آنکھ بند ہوتے ہی آئن اسٹائن، پلانک، بھور اور فرائیڈ نے میکانکی سائنس کی بساط الٹ دی اور ان کائناتی اور نفسیاتی حقائق کو منکشف کر دیا جس نے نہ صرف طبیعات در یاضیات بلکہ فکر و عمل کے پورے سسٹم کو بدل ڈالا اس طرح نیوٹانی تصور مادیت و حقیقت میں جو خلاء باقی رہ گیا تھا وہ پر ہو گیا۔ آئن اسٹائن نے جدید مادیت کے نئے پیکر کو لوگوں کے ذہنوں تک پہنچانے کے لیے "روحانی مادیت" کی ترکیب سے کام لیا۔ اس ترکیب کے ذریعے وہ یہ بتانا چاہتا تھا کہ مادہ اپنی ٹھوس اور سیال صورت میں قائم نہیں ہے۔ بلکہ ٹھوس و سیال صورت سے ان دیکھی توانائی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس طرح مادے اور توانائی کے درمیان وہ امتیاز جو کلاسیکی طبیعات نے قائم کر رکھا تھا ٹوٹ گیا اس نے یہ بھی کہا کہ مادہ اپنی ٹھوس اور سیال صورت میں تبدیلی پیدا کر کے توانائی کی صورت اختیار کر رہا ہے۔ اس نے جدید طبیعات اور ریاضی کے بطون میں ایک تخلیقی و جمالیاتی جہت کی نشاندہی کر کے میکانکیت کا جادو ٹھنڈا کر دیا۔ ادب و شاعری فنون لطیفہ اور سائنس کے درمیان مغائرت و مخالفت کی جو دیوار صدیوں سے کھڑی تھی، آئن اسٹائن نے اس کو گرا دیا۔ اس نے تخیل اور وجدان کو حقیقت تک رسائی کا سرچشمہ قرار دیا جس کے جلو میں شعر و ادب بھی پیدا ہوتا ہے اور سائنسی نظریہ بھی۔ ایک انٹرویو میں اس نے کہا کہ اضافیت کا تصور ایک لمحاتی حسی واردات کی صورت میں اس پر وارد ہوا اور اس مسرت و سرشاری پر تمام ہوا جو اسے اس کی تجربہ گاہ تک لے آیا۔ اس کے نزدیک ہر سائنسی مفروضہ اپنی اصل میں تخیل اور وجدان کی عطا ہوتا ہے اور بعد میں مشاہدہ و تصدیق کے مرحلے تک پہنچتا ہے۔ خود اس کی زندگی کے مشاغل میں ریاضی طبیعات، شعر و ادب، جمالیات اور فنون لطیفہ ایک وحدت کی صورت میں موجود ہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک مکمل سائنسداں ہے جو ایک طرف تو اپنی سائنسی تشریحات کو قلمبند کرتا ہے اور دوسری طرف اچھے شعر کی داد و تحسین کرتا ہے اور اسپنائی لوزا کے فلسفۂ وحدت الوجود میں جدید طبیعات کی آہٹوں کو محسوس کرتا ہے۔ جدید طبیعات کی ذہنی جہت کو حوالہ بنا کر صوفیا اور اہل اللہ کے نظریہ وحدت کا مطالعہ اس نقطۂ نظر کو سند و اعتبار عطا کرتا ہے۔ راسخ العقیدہ قوتوں کا صوفیاء اور اہل اللہ کے خلاف جہاد کی ایک وجہ "وحدت الوجود" کا تصور بھی ہے۔ جدید طبیعات آئن اسٹائن کے ساتھ نیوٹن کی مطلق اور لامتناہی کائنات کے اندر ایک صوفیانہ طرز احساس کے ساتھ پہنچ گئی۔ نیوٹانی کائنات انسان کی گرفت سے باہر اپنا آزاد وجود رکھتی تھی۔ آئن اسٹائن نے اس لامتناہی کائنات کا طلسم توڑ دیا اور وہ بازیچۂ اطفال کی طرح انسانی ہاتھوں میں آ گئی۔ وہ لامتناہی نہیں رہی بلکہ متناہی ثابت ہوئی۔ اقبال نے کائنات کے اس سائنسی تصور کو بڑی سپردگی اور مسرت کے ساتھ قبول کیا ہے۔ سائنس کے جدید انقلاب نے علم حیاتیات و نفسیات کو بھی ایک تازہ تحریک دی اور انسانی احساس و جبلتوں کا از سر نو مطالعہ شروع ہوا اور وہ سارے انسانی رویے حیاتیاتی اور نفسیاتی سائنس کی حدود میں واپس آ گئے جن کو اب تک سرمایہ دارانہ ذہن، شاعروں کا خیال اور خلل دماغ کہا کرتا تھا۔ ☆☆☆

بازیافت

بازیافت کے عنوان سے یہ نیا سلسلہ شروع کیا جا رہا ہے۔ اس کے تحت زبان و ادب کی ان روایات پر فوکس کیا جانا مقصود ہے جو ماضی قریب تک ہم میں موجود تھیں اور جنھوں نے ہماری زبان اور شعر و ادب پر گہرے نقش ثبت کیے ہیں۔ مثلاً استادی شاگردی کی روایت، طرحی مشاعروں کی روایت، موازنہ و مقابلہ کی روایت اور گلدستوں کی روایت وغیرہ۔ ماضی قریب کی ان روایتوں سے اردو ادب کا بہت سارا حصہ منور ہے۔ امید ہے کہ اس روشنی سے اپنے اندھیاروں کو کچھ کم کرنے کی اس کوشش کی قارئین پذیرائی کریں گے۔

پروفیسر صاحب علی اردو کی علمی دنیا کی ایک ممتاز شخصیت ہیں اور انھوں نے تعلیم کے شعبے میں قابل قدر خدمات انجام دی ہیں۔ فی الحال وہ ممبئی یونیورسٹی میں صدر شعبۂ اردو کے عہدے پر فائز ہیں اور محدود وسائل کے باوجود اپنی لگن اور انتھک کوششوں سے چھوٹے سے اس شعبے کو ہندوستان کی چند بڑی یونیورسٹیوں کے شعبۂ اردو کے برابر لا کھڑا کیا ہے۔ تحقیق و تنقید میں ان کی کتابیں حوالہ جاتی کتب کا درجہ رکھتی ہیں۔

ادارہ

پروفیسر صاحب علی

اردو شاعری میں استادی شاگردی کی روایت

اردو شاعری کی شکل وشباہت فارسی شاعری سے مستعار ہے۔لیکن فارسی میں استادی شاگردی کی روایت نہیں ملتی۔ رودکی، فردوسی، انوری، نظامی، عطار، سنائی، خیام، رومی، سعدی اور جامی جیسے مشہور اور عہد ساز شعراء کے استادوں کے نام کہیں نہیں ملتے، مکتبوں اور مدرسوں میں جو بھی علم عروض پڑھایا گیا وہی ان بزرگوں کے لئے بس تھا۔لیکن اردو میں استادی شاگردی کی روایت شمالی ہند میں اسکے ابتدائی عہد میں ہی قائم ہوگئی تھی۔ فارسی کے علی الرغم اردو شاعری کی روایت میں اس بنیادی اضافے پر اظہار خیال کرتے ہوئے عبدالسلام ندوی نے لکھا ہے:

'' شعرائے عرب صرف خدا کے شاگرد ہوتے تھے۔ دنیا میں ان کو کسی استاد کی ضرورت نہ تھی۔ شعرائے ایران میں جو مشہور اساتذہ گزرے ہیں انھوں نے بھی غالباً اپنا کوئی استاد نہیں بنایا۔اردو شاعری کے ابتدائی دور میں بھی غالباً ہر شخص اپنا استاد رہتا تھا۔ چنانچہ شعرائے دکن میں میر حسن نے صرف فخری کو ولی کا شاگرد لکھا ہے۔ اسکے علاوہ ہم کو دکنی شعراء کے اساتذہ کا حال معلوم نہیں۔ لیکن قدما کے پہلے دور سے اردو شاعری نے بالکل ایک کسبی فن کی صورت اختیار کرلی اور شاگردی استادی کا باضابطہ سلسلہ قائم ہوگیا۔اس لیے شعرائے اردو کے کارناموں میں ایک بڑا کارنامہ جس کو اردو شاعری کی تدریج کے سلسلے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔تلامذہ کی تربیت وپرداخت ہے۔[1]

استادی شاگردی کے سلسلے میں مولانا محمد حسین آزاد نے'' آب حیات'' میں اپنے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی شاعری میں چاسر، فارسی میں رودکی، اور عربی میں مہلہل کسی کے شاگرد نہیں تھے۔وہ ثبوت میں مشہور عربی قول'' الشعراء تلامیذ الرحمٰن ''پیش کرتے ہیں۔اس کے علاوہ اپنی بات کی مزید تصدیق کے لئے دانائے فرہنگ کا حوالہ دیتے ہیں کہ:'' شاعر اپنی

شاعری ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔" (آب حیات، محمد حسین آزاد ص ۸۳)

اردو شاعری میں استادی شاگردی کی روایت کا باقاعدہ آغاز قدما کے پہلے دور سے ہوتا ہے۔ خان آرزو اور مرزا مظہر جانِ جاناں کے ذریعے اردو شاعری میں اس روایت کی باقاعدہ ابتدا ہوئی۔ اس دور کے اکثر بڑے شعراء یا تو براہ راست انھیں دونوں کے شاگرد تھے یا انھوں نے بالواسطہ ان کی تربیت کے اثرات قبول کئے تھے۔ محمد شاہی دور کے اہم شاعر مبارک آبرو خان آرزو کے شاگرد تھے۔ شمس الدین مضمون کو میر تقی میر اور میر حسن دہلوی نے خان آرزو کے تلامیذہ میں شمار کیا ہے۔ مصطفیٰ خان، یکرنگ، ٹیک چند بہادر اور آنند نرائن مخلص بھی انھیں کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے۔ نئی نسل کے شعراء میں میر، سودا اور درد نے خان آرزو کی صحبت سے فیض اٹھایا۔ میر اپنا ابتدائی کلام اپنے ماموں خان آرزو کو دکھاتے تھے۔ اسکے علاوہ دوسرے شعراء اور اہل علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انھیں اصلاح کے لئے بھیجتے تھے۔ خوشگو نے اپنا تذکرہ "سفینۂ خوشگو" اصلاح کے لئے خان آرزو کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ حکیم لاہوری نے لکھا ہے کہ میں اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن و قبیح سے آگاہی بخشیں۔ خوجہ محمد یحییٰ خان خود نے بھی اپنی غزل خان آرزو کے سامنے اصلاح کیلئے پیش کی تھی۔ مرزا مظہر جانِ جاناں کے شاگرد انعام اللہ خان یقین، شیخ علی حزین اور دردمند تھے۔ اسکے علاوہ خواجہ احسن دین خاں بیاں بھی مظہر جانِ جاناں کے شاگرد تھے اسکا اعتراف انھوں نے ذیل کے شعر میں کیا ہے:

جب شاگرد ہو احضرت مظہر کا بیاں
کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

تذکرہ نگاروں کا بیان ہے کہ مرزا مظہر جانِ جاناں اپنے شاگردوں کی اصلاح و تربیت کے لئے اردو میں فکر سخن کیا کرتے تھے۔ (تذکرۂ ہندی از: مصحفی) عبدالوہاب یکرو، محمد حسن قدوی، ناجی سید غلام، شہاب الدین ثاقب، محمد عارف آبرو کے شاگرد تھے۔ صلاح الدین اور میر مکھن پاکباز یکرنگ کے شاگرد تھے۔ ان شاگردوں کے علاوہ کچھ ایسے شعراء بھی تھے جنھوں نے براہ براست زانوئے تلمذ تہہ نہ کیا تھا۔ لیکن آرزو، مظہر اور آبرو کے رنگ سخن سے فیض اٹھایا تھا۔ شاہ حاتم نے مرزا محمد رفیع سودا کو "دیوان زادہ" میں اپنے شاگردوں کے زمرے میں شمار کیا ہے۔ وہ اپنی خوش قسمتی پر نازاں بھی تھے۔ کہ انھیں ایسا استاد زمانہ شاگرد ملا۔ روایت مشہور ہے کہ شاہ حاتم جب سودا کی غزل کو اصلاح دیتے تھے اکثر یہ شعر پڑھا کرتے تھے۔

از ادب صاحب خموشم ورنہ در ہر
وادئ
رتبۂ شاگردی من نیست استاد مرا

میر قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں پینتالیس شاگردوں کا نام درج کیا ہے۔ جن میں سودا، تاباں، مرزا عظیم بیگ، مرزا محمد یار بیگ، مرزا سلیمان شکوہ، بقاء اللہ خان بقا، شیخ محمد امان نثار، لالہ مکند سنگھ فارغ، بیدار اور رنگین کے نام مشہور ہیں۔

صوفیوں کے سلسلوں کی طرح اردو شاعری میں بھی استادی شاگردی کے باقاعدہ سلسلے قائم ہوئے اور انھیں صوفی سلسلوں کی طرح شاعری میں بھی جانشینِ استاد کی روایت نے جنم لیا۔ بعض اوقات جانشینی کے لیے بیک وقت کئی دعویدار بھی پیدا ہو جاتے تھے۔ مثلاً جانشین داغ کو لے کر سائل دہلوی کے شاگردوں نے دہلی میں خوب اودھم مچایا۔ کچھ شاگردوں نے نوح ناروی کو جانشین مانا تو اہلِ بہار نے مبارک عظیم آبادی کو داغ کا جانشین قرار دیا۔ اسی طرح بنگال میں بھی وحشت کے انتقال کے بعد ان کی جانشینی کا قضیہ بے خود اور شاکر کلکتوی کے ماننے والوں کے درمیان کچھ عرصہ تک کشیدگی کا باعث رہا۔

اردو شاعری کے چھوٹے بڑے کئی مراکز تھے جو اپنے طور سے شعر و ادب کی خدمت کر رہے تھے۔ دہلی، لکھنؤ، عظیم آباد، رامپور، مرشد آباد اور کلکتہ وغیرہ میں شعر و شاعری کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں اور اہلِ کمال اپنے شاگردوں کو لے کر شعری نشستوں میں شریک ہوتے تھے مذکورہ بالا مراکز میں دہلی کو اولیت حاصل تھی۔ اردو شاعری کی باضابطہ ابتدا یہیں سے ہوئی اور یہیں پر اساتذۂ فن نے اسے پروان چڑھایا۔ مگر جب دہلی پر تباہی آئی تو بیشتر شعراء نے یہاں سے ہجرت کر کے دوسرے شہروں میں پناہ لی۔

یہ اساتذۂ فن جہاں کہیں بھی گئے استادی کی روایت ساتھ لے کر گئے۔ چنانچہ ان مراکز میں اگر استادی شاگردی کی کڑیاں تلاش کی جائیں تو ناسخ لکھنوی کے سلسلے کے سوا بقیہ سلسلوں کی آخری کڑی کسی نہ کسی دہلوی استاد کے ہاتھ میں نظر آئے گی۔ مثلاً مرثیہ کو جو فروغ لکھنؤ میں ہوا اور فنی تکمیل کی جس بلندی پر پہنچا اسکی کوئی مثال اردو شاعری کے دوسرے مراکز حتیٰ کہ دہلی میں بھی نہیں ملتی۔ حالانکہ لکھنؤ میں مرثیہ کے فروغ کا یہ سلسلہ بھی براہِ راست دہلوی شعراء سے جا کر ملتا ہے۔ میر خلیق کے والد میر حسن نے سودا سے اصلاح لی اور میر خلیق نے صنف مرثیہ میں طرزِ جدید کی بنا ڈالی اور ان کے بیٹے میر انیس نے اسے فنی کمالات سے آراستہ اور مزین کیا۔ در حقیقت لکھنؤ میں میں مرثیہ کی باقاعدہ فنی ترقی خلیق سے شروع ہوئی جس سلسلہ مصحفی کا فیضان ہے۔ خلیق اور ضمیر مصحفی کے شاگرد تھے اور ضمیر کے شاگرد مرزا دبیر تھے۔

انشاء مصحفی، آتش و ناسخ، غالب، مومن اور ذوق کے سلسلے دہلی سے لکھنؤ، عظیم آباد، رامپور اور کلکتہ وغیرہ شعری مراکز تک کچھ اسطرح پھیلے کہ کڑیاں الجھ کر رہ گئیں۔ اگر صرف مصحفی ہی کے سلسلے پر غور کریں تو یہ سلسلہ مصحفی کے شاگرد اسیر، اسیر کے شاگرد امیر مینائی اور امیر مینائی کے شاگرد وسیم خیر آبادی اور وسیم خیر آبادی سے ہوتا ہوا فراق گورکھپوری تک آتا ہے۔ دراصل جتنے اساتذۂ فن سلسلہ مصحفی میں نکلے اتنے کسی اور سلسلے کو

نصیب نہیں ہوئے۔

استادی بہت سے شعراء کے لئے ذریعہ معاش بھی رہی مصحفی مالی پریشانیوں کے سبب اپنے اشعار فروخت کردیتے تھے۔رام بابو سکسینہ نے مصحفی کے متعلق لکھا ہے کہ مشاعروں کیلئے بکثرت غزلیں کہتے معمولی غزلیں خریداروں کے ہاتھ بیچ ڈالتے اور منتخب اشعار اپنے لئے رکھ لیتے۔اس خیال کی تائید مولانا محمد حسین آزاد نے ''آب حیات'' میں اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے ''لکھنؤ کا دبستانِ شاعری'' میں بھی کی ہے۔ شاکر کلکتوی کو بھی انکے شاگردوں کی جانب سے ماہانہ ملتا تھا۔بہزاد لکھنوی کے استاذ ذاکر لکھنوی فی غزل ایک روپیہ بطور نذرانہ لیتے تھے۔

استادی اور شاگردی کی روایت میں اس کی بھی مثالیں ملتی ہیں کہ اکثر شعراء اساتذۂ فن کے سامنے اس وقت تک زانوئے تلمذ نہ کرتے تھے جب تک ان کی شاعرانہ فنکارانہ استعداد کو پرکھ نہ لیتے تھے۔ اس سلسلے میں نوح ناروی کا دلچسپ واقعہ بیان کرنا غیر ضروری نہ ہوگا۔

نوح ناروی نے ایک بار اپنی ایک غزل اصلاح کے لیے امیر مینائی کے پاس رامپور بھیجی انھوں نے اصلاح دے کر نوح ناروی کو واپس بھیج دی۔نوح نے امیر مینائی کی اصلاح کردہ غزل کو مزید ایک غزل کے ساتھ جلال لکھنوی کے پاس بھیجا۔جلال نے تازہ غزل پر اصلاح کردی اور امیر مینائی کی اصلاح کردہ غزل بھی ترمیم و تنسیخ کی اور تحریر کیا کہ اصلاح کا معاوضہ فی غزل ایک روپیہ۔پھر جس غزل پر جلال نے اصلاح دی تھی اسے امیر مینائی کے پاس بھیجا۔امیر مینائی نے اصلاح شدہ غزل میں بہت کچھ تبدیلیاں کردیں۔ان اصلاحوں کو دیکھ کر نوح ناروی دونوں ہی طرف سے بددل ہوگئے۔۔ چنانچہ ایک نئی غزل بغرض اصلاح داغ دہلوی کے پاس حیدرآباد بھیجی۔وہاں سے غزل اصلاح ہوکر آئی تو اس کی دو نقلیں کرکے ایک امیر مینائی اور دوسری جلال لکھنوی کے پاس روانہ کی۔اس پر دونوں اساتذہ نے کوئی نقطہ نہیں لگایا۔داغ دہلوی کی اصلاحیں مکمل طور سے کسوٹی پر پوری اتریں اور نوح ناروی داغ دہلوی کے شاگرد ہوگئے۔

اردو شاعری میں استادی شاگردی کی روایت مفید بھی ہے اور نقصاندہ بھی۔مفید اس لئے کہ زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ اور فنِ شعر کی باریکیاں اساتذۂ فن سے مشورہ کے بغیر گرفت میں نہیں آتیں۔اور بے استاد شاگردی کی پکڑ کہیں نہ کہیں ضرور ہو جاتی ہے۔چنانچہ اساتذۂ فن نے اپنے شاگردوں کے کلام کی غلطیوں پر نشاندہی کی اور اصلاحیں دیں مثلاً غالب نے منشی حبیب الدین سوزاں سہارنپوری کے ایک شعر پر اصلاح دی اور غلطیوں کی نشان دہی کرتے ہوئے اصلاح کا جواز فراہم کیا۔شعر ہے:

جو دل میں ہے وہ کہہ نہیں سکتا کسی طرح
چپ ہوں اگرچہ لذت جلوہ چشیدہ ہوں

غالب نے اصلاح دی:

جو دل میں ہے کہا نہیں جاتا زبان سے
میں مثل گنگ لذت حلوہ چشیدہ ہوں

اصلاح دینے کے بعد غالب نے فرمایا کہ دونوں مصرعوں میں تصرف اس حسن سے کیا گیا ہے کہ شعر میں روانی وسلاست کے علاوہ لطف زبان پیدا ہو گیا ہے۔ ''کہا نہیں جاتا زبان سے'' اس ٹکڑے کی کیا بات ہے اور دوسرے مصرعے میں ''مثل گنگ'' کی کیا تعریف ہو۔ بے ساختہ یہی مصرعہ پڑھنے کو جی چاہتا ہے۔

سجادۂ تلمیذ داغ نے ایک غزل اصلاح کے لئے استاد کے پاس بھیجی جس کا ایک شعر یہ تھا:

اس کو خنداں دیکھ کر خنداں جام خنداں رہ گیا
شیشۂ گریاں بھی مجھ گریاں پہ گریاں رہ گیا

داغ اس کی اصلاح کے بعد شعر کے حسن میں اضافہ ہو گیا:

اس کو خنداں دیکھ کر خنداں رہا جامِ شراب
شیشۂ گریاں میرے گریاں پہ حیراں رہ گیا

اصلاح سے قبل شعر نہایت بے کیف اور زبانِ شعر بے حد ناہموار تھی۔ پہلے مصرعہ میں خنداں تین مرتبہ ایک دوسرے سے متصل آئے تھے۔ داغ نے ان میں ایک ''خنداں'' کم کیا مزید کہ ''جامِ شراب'' کی ترکیب کے ذریعے مصرعہ کی بندش چست کی۔ اس بندش میں ''رہ گیا'' کی داغ کے ''رہا'' نے معاونت کی۔ دوسرے مصرعہ میں تین مرتبہ گریاں آیا تھا۔ جس میں داغ نے ضرب کی گریاں کی جگہ ''حیران'' رکھا ہے۔ حیرانی ایک نفسیاتی صورت حال ہے جس کے ''شیشۂ گریاں'' کے اطلاق سے ایک پیکر کی تخلیق ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ بقیہ دو گریاں میں بھی ایک انفی آواز (نون غنہ) کم کیا جس سے شعر میں بے جا تکرار کا عیب دور ہو گیا۔ چنانچہ اصلاح کے بعد اس مفہوم پر شعر کی زبان وبیان میں صفائی اور روانی آ گئی۔

اسی طرح لکھنوی شاعری کے آخری نمائندہ امیر مینائی نے اپنے ایک شاگرد زاہد کے کلام پر غلطیوں کی نشان دہی کر کے اصلاحیں دی۔ شعر یہ تھا:

آہ ہم سے دوستوں نے دشمنی کی کس قدر
دشمنوں کی دشمنی کا سب گلہ جاتا رہا

لیکن اصلاح امیر مینائی سے شعر کہیں سے کہیں پہنچ گیا:

دوستوں نے دوست بن کر دشمنی کی اس قدر
دشمنوں کی دشمنی کا سب گلہ جاتا رہا

اصلاح کے بعد فرماتے ہیں کہ بیان میں سلاست اور بندش میں زرا چستی آگئی ہے اور الفاظ کا تناسب بھی ٹھیک ہوگیا ہے۔

پھر زاہد کہ یہ شعر:

گیا جو وقت سے سمجھو گیا، پھر کر نہیں آتا
نہ پاؤگے نہ پاؤگے کہیں دیکھو کہیں ڈھونڈھو

استاد امیر مینائی نے اصلاح دی:

گیا جو وقت وہ پھر نہیں آتا نہیں آتا
نہ پاؤگے نہ پاؤگے کہیں دیکھو کہیں ڈھونڈھو

امیر مینائی فرماتے ہیں کہ مصرعہ ثانی میں جو" نہ پاؤگے" کی تکرار مفید تاکید ہے اسکے مقابل مصرہ اولیٰ میں "نہیں آتا" کی تکرار زیادہ مناسب وموزوں ہے۔

استادی شاگردی کے افادی پہلو پر اظہار خیال کرتے ہوئے مالک رام نے لکھا ہے کہ:

"اگر استاد شاگرد کے کلام پر فنی پہلو سے اصلاح دے، اسے عروض کے نکات بتائے زبان کی نزاکتوں سے آگاہ کرے فصاحت کے مدارج کی تعلیم دے، دوسرے لفظوں میں اگر وہ اپنے خیالات ورجحانات شاگرد پر نہ ٹھونسے بلکہ صرف اس کی ذاتی قابلیتوں کی تربیت یا اس کی مخفی شاعرانہ قوتوں کو ابھانے میں اس کی مدد کرے تو وہ شاگرد، استاد سے استفادہ کرتے کے بعد ماہر فن ہو جائے گا۔ اور واقعی قدرت نے اس میں صحیح شاعرانہ ذوق ودیعت کیا ہے۔ تو اسکی شاعری غیر معمولی طور پر کامل عیار ہوجائے گی۔ ۲

یہ روایت نقصان دہ اسلئے ہے کہ شاگرد اجتہادی فطرت کا مالک نہیں بن پاتا۔ وہ استاد کی لکیروں کا فقیر بن کر اپنی شخصیت کھو بیٹھتا ہے۔ استاد چاہتا ہے کہ شاگرد اس کا ہم خیال ہو اور بجائے اصلاح کے مصرعوں کے مصرعے بدل ڈالتا ہے۔ چنانچہ بہت سے شاگرد چاہتے ہوئے بھی استاد کے رنگ سخن کو ترک نہ کر سکتے تھے۔ کیونکہ یہ اس دور کے مزاج کے خلاف تھا۔ اس کا لازم نتیجہ یہ نکلا کہ شاگردوں کی اپنی شخصیتیں استاد کی شخصیت میں ضم ہو گئیں اور ان کے ذاتی استعداد کی تقویت نہ ہو سکی۔ استادی شاگردی کے منفی پہلو کو رام بابو سکسینہ نے ان الفاظ میں اجاگر کیا ہے۔

"شاگرد عموماً اپنے استاد کا تتبع کرتے ہیں۔ استاد سے انحراف کرنا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ اس اتباع کی وجہ سے قدرتی ذہانت اور طبائع کا خون ناحق ہوتا ہے۔ اور شاعری بھی رسمی رہ جاتی ہے۔ کبھی کبھی البتہ کوئی خاص آدمی اس دائرۂ اتباع سے علاحدہ ہو کر شہرت حاصل کر لیتا ہے۔ ۳

استادی شاگردی کی روایت کے منفی پہلو کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر آل احمد سرور نے صحیح لکھا ہے

کہ استادی شاگردی کی روایت صنعتی معیار سے آگے بڑھ کر شاعر کی رائے کو مقید کردیتی ہے۔ ''شعر الہند'' کے مصنف نے شاعر کے کسبی (اکتسابی) اور وہبی فن ہونے کی بحث کو بھی اس روایت سے منسلک کیا ہے۔ شاعری کی صلاحیت وہبی ہے۔ یہ اکتساب سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ جسمیں شاعری کا مادہ ہوتا ہے وہی شاعر بنتا ہے۔ شاعری کی سب سے پہلی علامت موزونی طبع ہے۔ یہ ملکہ انسان ماں کے پیٹ سے لے کر پیدا ہوتا ہے۔ اور خود بہ خود شاعری کی طرف راغب ہوتا ہے اور شعر کہتے کہتے معراج کمال حاصل کرلیتا ہے۔ اسکی وضاحت مولانا الطاف حسین حالی نے ان الفاظ میں کی ہے۔

''جن لوگوں کی فطرت میں اس کا ملکہ ہوتا ہے ان کی طبیعت ابتدا ہی سے راہ دینے لگتی ہے۔ اگر وہ کسی وجہ سے اس کی طرف متوجہ نہیں ہوتے تو طبیعت کا اقتضان ان کو جبراً اس کی طرف کھینچ کرلاتا ہے۔ وہ جب اس کی طرف توجہ کرتے ہیں تو ان کو کچھ نہ کچھ کامیابی ضرور حاصل ہوتی ہے۔ اور اسلئے ان کا دل روز بروز بڑھتا جاتا ہے۔ ان کو اپنی قوت ممیزہ پر پورا بھروسہ ہوتا ہے۔ وہ کلام کی برائی بھلائی کا بغیر اس کے کہ کسی سے مشورہ یا اصلاح لیں، آپ اندازہ کرسکتے ہیں۔ ان کی طبیعت میں ہر حالت اور ہر واقعہ خود ان پر گزرے یا زید وعمر پر یا چیونٹی پر متاثر ہونے کی قابلیت ہوتی ہے۔ اور اس قابلیت سے اگر وہ چاہیں تو بہت کچھ فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ ان کو خارج سے اپنی شاعری کا مسالہ فراہم کرنے کی صرف اسی قدر ضرورت ہوتی ہے جس قدر بیا کو اپنے گھونسلے کیلئے پھونس اور تنکوں کے باہر سے لانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ورنہ وہ سلیقہ جو الفاظ وخیالات کی ترتیب وانتخاب کے لئے درکار ہے وہ اپنی ذات میں اس طرح پاتے ہیں جس طرح کہ بیا گھونسلا بنانے کا بہتر ہنر اور سلیقہ اپنی ذات میں پاتا ہے۔''[۲۴]

حالی نے مندرجہ بالا اقتباس میں ملکۂ شاعری کے وہبی ہونے کی توثیق کی ہے۔ ایک حقیقی شاعر کے لئے کسی استاد سے وابستہ ہونا ضروری نہیں، کیونکہ یہ قدرت کی طرف سے عطا کردہ وہ صلاحیت ہے جسے روایتی ''اصلاح'' کی چنداں ضرورت نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اصلاحِ سخن کے ذریعے شاعر کو جلا ملتی ہے۔ استاد اصلاح فن سے زبان وبیان اور شعر وعروض کے تمام فنی نکات درست کرسکتا ہے۔ مگر شاگرد میں شاعری کا مادہ پیدا نہیں کرسکتا۔ چنانچہ اس سے نفس شعر میں ترقی نہیں ہوسکتی اور نہ شاگرد ذاتی استعداد ہی حاصل کرسکتا ہے۔ اس نکتے پر روشنی ڈالتے ہوئے مولانا الطاف حسین حالی رقمطراز ہیں:

''ہمارے ملک میں جو شاعری کے لئے ایک استاد قرار دینے کا دستور اور اصلاح کیلئے ہمیشہ اسکو اپنا کلام دکھانے کا قاعدہ قدیم سے چلا آتا ہے۔ اس سے شاگرد کے حق میں معتد بہ فائدہ مترتب ہونے کی امید نہیں ہے۔ استاد شاگرد کے کلام میں اس سے زیادہ اور کیا کرسکتا ہے۔ کہ کوئی گریمر کی غلطی بنادے یا کسی عروضی لغزش کی اصلاح کردے لیکن اس سے نفس شعر میں کچھ ترقی نہیں ہوسکتی۔ رہی یہ بات کہ استاد شاگرد کو

اپنا ہمسر بنا دے سو یہ امر خود استاد کی طاقت اور اختیار سے باہر ہے۔ اگر استادوں میں شاگردوں کو اپنا ہمسر بنانے کی طاقت ہوتی تو ملا نظامی صاحب زادے کو یہ نصیحت نہ کرتے۔

در شعر مجو بلندی نامی

کایں ختم شدت برنظامی

اور اگر کمال شاعری کے لئے تلمذ اختیار کرنا ضروری ہوتا تو سنائیؔ، نظامیؔ، سعدیؔ، خسروؔ، اور حافظؔ ضرور ایسے استاد نکلتے جن کی شہرت شاگردوں سے زیادہ نہیں تو ان کے برابر یا ان سے کم ضرور ہوتی۔ ۵

اس کے باوجود شاعری میں ''اصلاح'' کی روایت سے ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ جہاں شاگردوں میں تنقیدی بصیرت کو تقویت اور جلا ملتی تھی وہیں انھیں مشق کی بھی عادت پڑتی تھی۔ تا کہ ان کے کلام میں فن شعر کی تسامح کا امکان باقی نہ رہے۔ مشق و محنت ہی سے اعلیٰ درجے کا کلام وجود میں آتا ہے۔ بقول اقبالؔ:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر

نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

بیشتر شعراء نے شعر کو ''صناعی'' کے مترادف قرار دیا ہے۔ اور آتشؔ کا یہ شعر تو زبان زد خاص و عام ہے:

بندش الفاظ سے جڑنے سے نگوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا

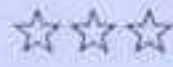
حالیؔ نے لکھا ہے کہ جس طرح ریچھنی اپنے بد شکل بچوں کو چاٹ چاٹ کر چکنا اور چمکدار بناتی ہے اسی طرح شاعر اپنے شعر کو سنوارتا ہے۔

درحقیقت اکتسابی فن سے زبان و بیان کی خامیوں سے ہماری شاعری عہد بہ عہد پاک ہوتی رہی۔ اکتسابی شاعری کا حال یہ ہے کہ وہ اصول سے ناپ کر قواعد سے تول کر شعر کہنے کی عادت ڈلواتی ہے۔ شاعری کے اکتسابی اور وہبی فن کی مختصر سی بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہبی شاعری عروض و قواعد کے جامد اصولوں سے آزاد ہوتی ہے۔ جبکہ اکتسابی شاعری عروض و قواعد کے جامد اصولوں کی جکڑ بندیوں میں پھنسی رہتی ہے اکتسابی اور وہبی شاعری کی حدود کے سلسلے میں مالک رام رقمطراز ہیں:

''جہاں نفسِ شاعری کا تعلق ہے یہ نبوت کی طرح ایک وہبی چیز ہے اور اسے اکتساب سے حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ رہا اس کا خارجی لباس یعنی الفاظ تو ظاہر ہے کہ یہ چیز علم و فن سے تعلق رکھتی ہے۔ اور دوسرے علوم و فنون کی طرح اسے بھی باقاعدہ حاصل کرنا پڑے گا۔ ۶

اکتساب فن کی اس روایت سے نقدِ شعر کا معیار متاثر ہوا۔ قواعد زبان کی پابندی اور صنائع پر قدرت اچھے شعر کے لوازم مقرر ہوئے اور شاعر کی تخلیقی جدوجہد کا مرکز انفرادی تجربے کے بجائے محسنات

شعر قرار پائیں۔

☆☆☆

حواشی:

۱۔ شعر الہند حصہ اول ص ۱۰۷

۲۔ تلازمۂ غالب ص ۵

۳۔ تاریخ ادب اردو ص ۷۷۔ جامع مسجد دہلی ۶

۴۔ مقدمہ شعر و شاعری ص ۹۸

۵۔ ایضاً ص ۹۸

۶۔ تلازمۂ غالب ص ۵

شاعری

ہمارے زمانے میں کلاسیکی شاعری سے مختلف سطحوں پر استفادہ کرنے والوں میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ وہ متعین لسانی رابطوں میں ترمیم یا ترتیب متن کے روایتی طریقوں میں تبدیلی کے ذریعے متن کو روایت سے قریب تر رکھنے کے باوجود نئے زمانوں کے شاعر رہتے ہیں اور یہ اس لیے ممکن ہو سکا کہ ان شعرا میں زبان کے تعمیری کردار کا شعور مشترک ہے۔ ان کی توجہ تجربے کی نمائندگی پر نہیں بلکہ متن کو اس طرح ترتیب دینے پر ہے کہ اس لسانی تنظیم سے وہ سب کچھ برآمد ہو جو ہماری شعری روایت کا امتیاز ہے مگر اس کے باوجود شعر فرسودگی اور تکرار کے مفہوم میں روایتی نہ ہو۔

_______ پروفیسر قاضی افضال حسین

محمد علوی

رنگوں کا حال زنانا ہے
اک رنگ مگر مردانا ہے

پہنچا ہے زمیں سے دور کہیں
کیا اُڑتا ہوا زمانا ہے

ہم کو تو یقیں آتا بھی نہیں
اک روز ہمیں مرجانا ہے

کبھی نیند میں اس کو دیکھیں تو
اک خواب اُسے دکھلانا ہے

کہیں دور چمکتے پانی کو
یوں ہی دور چمکتے جانا ہے

لڑنا بھڑنا ہے درختوں سے
جنگل میں شور مچانا ہے

وہی رات اُوڑھ کے سونا ہے
وہی دن کا بوجھ اٹھانا ہے

یہ جو کاٹھ کباڑ سا ہے گھر میں
یہی پونجی ، یہی خزانا ہے

یہ جو دل کا خرابہ ہے علوی
یہی اپنا ٹھور ٹھکانا ہے

محمد علوی

سورج نکل رہا ہے
منظر بدل رہا ہے

چاندی سے آسماں پر
سونا پگھل رہا ہے

اُڑتا ہوا پرندہ
پنکھا سا جھل رہا ہے

اک پیڑ راستے میں
لگتا ہے چل رہا ہے

بستر کی سلوٹوں میں
کوئی خواب پل رہا ہے

کھڑکی سے جھانکنے کو
کمرہ مچل رہا ہے

سگرٹ کے ساتھ علوی
یہ دل بھی جل رہا ہے

مدحت الاختر

رونقِ بازارِ عالم ، تیسری دنیا کے ہم
برسرِ پیکارِ باہم ، تیسری دنیا کے ہم

دم بخود ہیں نامۂ اعمال ہاتھوں میں لیے
چار سو محشر کا عالم ، تیسری دنیا کے ہم

کون ہے دردِ متاعِ خانہ ، کس کو جستجو
غافلانِ محوِ ماتم ، تیسری دنیا کے ہم

آسمانوں سے فرشتے آئیں گے، کب آئیں گے؟
منتظر بادیدۂ نم ، تیسری دنیا کے ہم

تم کو اپنے ساز و سامانِ تمنا سے غرض
تم ہمارا کیوں کرو غم ، تیسری دنیا کے ہم

پرویز باغی

سورج کے ساتھ ساتھ چلے ساری زندگی
جلنے کا شوق تھا تو جلے ساری زندگی

یہ جانتے ہوئے بھی کہ کانٹے ہیں ہر طرف
وہ بھی ہمارے ساتھ چلے ساری زندگی

اے زندگی تو مجھ کو بہت آزما چکی
اب میرا امتحان نہ لے ساری زندگی

ان کے گھروں میں دھوپ اترتی نہیں کبھی
کٹتی ہے ان کی چھاؤں تلے ساری زندگی

معیار دوستی کے بدلتے ہیں بار بار
پرویز کس کے ساتھ چلے ساری زندگی

مہدی اعظمی

جو ست گام راہِ گلستاں میں رہ گئے
وہ ہاتھ مل کے فصلِ بہاراں میں رہ گئے

تدبیر سے نہ مٹ سکا تقدیر کا لکھا
شانے الجھ کے زلفِ پریشاں میں رہ گئے

اُن قطرہ ہائے خوں کی کسی کو خبر نہیں
مَس ہو کے جتنے ظلم کے پیکاں میں رہ گئے

محنت کشوں نے سینچا تو کھیتی ہری ہوئی
ہم انتظارِ آمد باراں میں رہ گئے

کس کی مجال تھی کہ جو رکھتا ہمیں اسیر
لانا تھا انقلاب تو زنداں میں رہ گئے

نالے تو با اثر تھے مگر ٹھہرے بے اثر
پاسنگ ہو کے عدل کی میزاں میں رہ گئے

جھولی تو بھر لی پھر بھی ہے گلچیں کو یہ قلق
کچھ مسکراتے پھول گلستاں میں رہ گئے

کوشش جنھوں نے کی انھیں جامہ نیا ملا
مہدیؔ رفوِ چاک ِ گریباں میں رہ گئے

مجیب بستوی

پئے تسکینِ دل عرضِ تمنا کرلیا میں نے
بپاسِ مصلحت کچھ کام اپنا کرلیا میں نے

جبینِ عشق کو تاکہ تسلی کی ملے منزل
تمہارا اس لیے سجدہ پہ سجدہ کرلیا میں نے

سنا ہے جامِ سے توبہ شکن ہے میرِ میخانہ
بہت کچھ سوچ کر پینے سے توبہ کرلیا میں نے

جو کہتا ہوں اسے کر کے دکھا دیتا ہوں دنیا کو
جہانِ رنگ و بو میں اپنا جلوہ کرلیا میں نے

سکونِ زندگی کی جستجو ہے سعیٔ لا حاصل
تمہارے درد کو جب دل میں پیدا کرلیا میں نے

غمِ جاناں غمِ دوراں جنوں کی بزم آرائی
حیاتِ چند روزہ میں یہ کیا کیا کرلیا میں نے

دلیلِ قوتِ ایماں مجیبؔ اس کو کہوں گا میں
ملا جو غم وہ ہنس ہنس کر گوارہ کرلیا میں نے

فرحت احساس

ایک غزل کہتے ہیں اک کیفیت طاری کر لیتے ہیں
یوں دنیا پر اگلی چڑھائی کی تیاری کر لیتے ہیں

کتنی محبت کرتا ہے وہ کیسے کہیں گر پوچھ لے کوئی
سو اعداد و شمار کی خاطر زخم شماری کر لیتے ہیں

بہت زیادہ صحت مندی ایک طرح کی بے ادبی ہے
اس سے ملنے جاتے ہیں تو کچھ بیماری کر لیتے ہیں

اس کے خواب اٹھائے نہیں اٹھتے ہلکی پھلکی آنکھوں سے
ایسے میں ہم راتیں جاگ کے پلکیں بھاری کر لیتے ہیں

جب بھی لہو میں رنگ خزاں کی سختی بڑھنے لگ جاتی ہے
چند لب و رخسار بلا کر جشن بہاری کر لیتے ہیں

سبزہ جاں کے ہرا بھرا رکھنے کی ایک یہی صورت ہے
سوکھا پڑتے ہی آنکھوں کی نہریں جاری کر لیتے ہیں

وہ صرف ایک کے پاس سے ہو کے چلا جائے تو خیر نہیں ہے
روح و بدن ایسے موقعوں پر مارا ماری کر لیتے ہیں

افسر دنیا تخت سہی فرحت احساس ہیں آخر ہم بھی
دفتر میں بھی اپنی سی کچھ کارگزاری کر لیتے ہیں

فرحت احساس

چاکری کرتے ہوئے دنیا کی مہمل ہو گئے تھے
ہم تبھی تو دیکھتے ہی اس کو پاگل ہو گئے تھے

جسم سے باہر نکل آئے تھے ہم اس کی صدا پر
ایک لمحے کو تو سارے مسئلے حل ہو گئے تھے

عشق مقناطیس پر جب جمع تھے ذرے ہمارے
منتشر مٹی کے منصوبے مکمل ہو گئے تھے

میرے ہر مصرعے پہ اس نے وصل کا مصرع لگایا
سب ادھورے شعر شب بھر میں مکمل ہو گئے تھے

فرحت احساس ایک دم عاشق ہوئے تھے جانے کس کے
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں سے اوجھل ہو گئے تھے

شہپر رسول

میری نظر کا مدعا اُس کے سوا کچھ بھی نہیں
اُس نے کہا کیا بات ہے میں نے کہا کچھ بھی نہیں

ہر ذہن کو سودا ہوا ہر آنکھ نے کچھ پڑھ لیا
لیکن سرِ قرطاسِ جاں میں نے لکھا کچھ بھی نہیں

دیوارِ شہرِ عصر پر کیا قامتیں چسپاں ہوئیں
کوشش تو کچھ میں نے بھی کی لیکن بنا کچھ بھی نہیں

جس سے نہ کہنا تھا کبھی جس سے چھپانا تھا کبھی
سب کچھ اُسی سے کہہ دیا مجھ سے کہا کچھ بھی نہیں

چلنا ہے راہِ زیست میں اپنے ہی ساتھ اک عمر تک
کہنے کو ہے اک واقعہ اور واقعہ کچھ بھی نہیں

اب کے بھی اک آندھی چلی اب کے بھی سب کچھ اُڑ گیا
اب کے بھی سب باتیں ہوئیں لیکن ہُوا کچھ بھی نہیں

دل کو بچانے کے لیے جاں کو سپر کرتے رہے
لوگوں سے آخر کیا کہیں شہپر بچا کچھ بھی نہیں

شہپر رسول

دل میں شعلہ تھا، سو آنکھوں میں نمی بنتا گیا
درد کا بے نام جگنو روشنی بنتا گیا

ایک آنسو اجنبیت کا ندی بنتا گیا
ایک لمحہ تھا تکلف کا صدی بنتا گیا

کیا لبا لب روز و شب تھے اور کیا وحشی تھا میں
زندگی سے دور ہوکر آدمی بنتا گیا

کب جنوں میں کھنچ گئی پیروں سے ارضِ اعتدال
اور اک یونہی سا جذبہ عاشقی بنتا گیا

رفتہ رفتہ تیرگی نے دشتِ جاں سر کرلیا
روشنی کا ہر فسانہ اَنکہی بنتا گیا

زندگی نے کیسے رازوں کی پٹاری کھول دی
آگہی کا ہر تیقّن گمرہی بنتا گیا

شہر کا چہرہ سمجھ کر دیکھتے تھے سب اُسے
اور وہ خود سے بھی شہپر اجنبی بنتا گیا

راجیش ریڈی

مجھ میں بھی رفتہ رفتہ یہ دنیا اتر نہ جائے
عکس آئینے میں میرا بھی اک دن بکھر نہ جائے

جاتے برس سے کہئے کہ دھولے لہو کے داغ
پہلے ہی دن کہیں یہ نیا سال ڈر نہ جائے

میں خود میں دفن ہوگیا اس احتیاط سے
اس خودکشی کی جسم سے باہر خبر نہ جائے

ترکش تمام خالی ہوئے رام کے مگر
تیروں سے ان کے آج کے راون کا سر نہ جائے

دانوں کا اور اڑان کا رشتہ عجیب ہے
ڈرتا ہوں کوئی دانہ میرے پر کتر نہ جائے

آ تو رہی ہیں شہر میں پگڈنڈیاں کئی
لیکن یہاں سے لوٹ کے کوئی ڈگر نہ جائے

ان دیکھے آسمانوں کو چھونے کا ہے جنوں
منزل وہاں ہے اپنی جہاں تک نظر نہ جائے

اختر جمال

سورج کا عکس جھیل کے پانی کے ساتھ تھا
اک شخص اپنے دشمنِ جانی کے ساتھ تھا

اس بار اُس نے لفظ بھگوئے تھے خون میں
اِس بار اس کا شعر معانی کے ساتھ تھا

کردار اپنے اپنے مناظر میں کھوگئے
اترا ہوا لباس کہانی کے ساتھ تھا

چہرہ دکھا کے وہ بھی کہیں کھو گیا مجھے
میرا پتہ بھی نقل مکانی کے ساتھ تھا

خوشبو کے انتظار میں آنکھیں کھلی رہیں
جھونکا ہوا کا رات کی رانی کے ساتھ تھا

خوابوں کے آسمان میں جب اُڑ رہا تھا میں
سگریٹ کا دھواں بھی روانی کے ساتھ تھا

اس شاعر جمالؔ کو بوڑھا نہ جانئے
کل رات میکدے میں جوانی کے ساتھ تھا

ملک زادہ جاوید

وہ لفظوں کا لشکر ہے
چپ رہنا ہی بہتر ہے

کھلی ہوئی ہے اک کھڑکی
خوابوں جیسا منظر ہے

باہر ہے سب مایا جال
دنیا دل کے اندر ہے

دن میں رات ہوئی تبدیل
پورا کنبہ گھر پر ہے

دھرتی کے جل جانے پر
طیش میں آج سمندر ہے

چادر میلی تھی جاویدؔ
ڈھل کر جو بستر پر ہے

ملک زادہ جاوید

اک نئے روپ میں نظر آیا
وہ کہیں جا کے کیا سنور آیا

میری یادوں کے تھم گئے ہیں پاؤں
اُس حویلی کا جب کھنڈر آیا

اپنے دامن کو پھاڑ کر روتا
مدتوں بعد اک ہنر آیا

لوگ عزت سے تک رہے ہیں مجھے
میرا کردار اب نکھر آیا

چھاؤں جیسی تھی شخصیت جس کی
دھوپ اُوڑھے ہوئے نظر آیا

اپنے پر کو سمیٹ کر جاویدؔ
آسمانوں سے میں اتر آیا

رفیعہ شبنم عابدی

نئی گھٹائیں اتر رہی ہیں

یہ تم نہ کہنا
کسی سے تم کو

کبھی محبت نہیں رہی ہے
تمہارے لب پر
حکایتِ مہر و الفت نہیں رہی ہے
تمہاری آنکھوں نے ایک شب بھی
نہ کوئی قربت کا خواب دیکھا
نہ خون میں التہاب پایا
نہ روح میں اضطراب دیکھا!
یہ تم نہ کہنا
تمہارے احساس کی زمیں پر
کوئی نہ گذرا
بدن دریدہ، خزاں رسیدہ و پا بُریدہ
سلونی رنگت کی چاہتوں نے کبھی نہ ہوش و حواس لُوٹے
ہتھیلیوں میں نہ چاند اترا، نہ انگلیوں سے شرار پھوٹے
جو تم کہو تو بس اتنا کہنا
تمہاری آنکھوں کے آنگنوں میں
نئی گھٹائیں اتر رہی ہیں
اسی لیے تو پرانے موسم کا کوئی منظر بچا نہیں ہے!!
گذشتہ ساعت کا کوئی پیکر و ہانہیں ہے!!

یوں نہ تھا

رات یوں چاند تاروں کی محفل سجی
جیسے آغازِ جشنِ سحر ہو گیا

لو چلو۔ آج ختمِ سفر ہو گیا

یہ نہ تھا
یوں نہ تھا
صرف دھوکا تھا وہ
دل نے دیکھا تھا جو
دل نے سوچا تھا جو
دل نے سمجھا تھا جو

صرف معصوم نظروں کا پردہ تھا وہ!
صبح کے ساتھ آنکھوں سے پردے ہٹے
کتنے منظر نگاہوں پہ روشن ہوئے
کتنے لفظوں کے روشن ستارے بجھے
چشمِ پُرنم کے سارے نظارے بجھے
سانحہ یہ بھی حرفِ خبر ہو گیا!

رات یوں چاند تاروں کی محفل سجی
جیسے آغازِ جشنِ سحر ہو گیا
لو چلو۔ آج ختمِ سفر ہو گیا

عرفان جعفری

اورنگ زیب کے مزار پر ایک لمحۂ......!

تم جوایک سطوت شاہانہ کے مالک تھے کبھی
ابھی دلی۔تو ابھی ارض دکن
رات دن گھوڑے پہ سرگرم سفر رہتے تھے
عشق خیرات کیا کرتے تھے
نور جاگیر عطا کرتے تھے
ایک فرمان سے قسمت پہ مہر لگتی تھی
تم کہ شاہی میں فقیرانہ ادا رکھتے تھے
تم کو اپنے لیے ہوسِ جاہ نہ تھی
مسندِ شاہی کو
دولت کی کوئی چاہ نہ تھی
تم تو وہ تھے جو گذارے کے لیے
نانِ جویں کی خاطر
ٹوپیاں سی کے
صحیفے کی کتابت کر کے
پس انداز کیا کرتے تھے
شکر ادا کرتے تھے
تم تو وہ تھے کہ جہاں اپنے قدم رکھتے تھے
بس وہیں فتح کے نقارے بجا کرتے تھے
آج یہ حال ہے
پیر و مرشد کی درگاہ کے خنک سائے میں
قبرِ بے سائباں میں سوئے ہو
اور رکھا ہے سرہانے
لکڑی کا مقفل ڈبہ
جس میں ڈالے گئے سکوں کی کھنک
دور تلک جاتی ہے
اور پھر رو دیتے ہیں ہم جیسی سماعت والے
روح کا کرب چھلک اٹھتا ہے
درد مہک اٹھتا ہے
اور اسی کرب کی گہرائی سے
ایک پرچھائیں ابھر آتی ہے
اور کہتی ہے کہ لکڑی کا مقفل ڈبہ
وقفۂ شب کی طرح حائل ہے
یہ میری قوم کا ماضی ہے نہ مستقبل
یہ جو ہٹ جائے تو
نورِ سحر
نورِ سحر
نورِ سحر ہے آگے

ادراک سے پرے

یہ کیا مقام ہے مجھ کو ذرا بتائے کوئی
جہاں پہنچ کے مسافت طویل لگتی ہے
جہاں قدم پہ جمی گرد ڈھل نہیں سکتی
جہاں نظر میں کوئی رنگ سا نہیں آتا
جہاں زباں پہ آہیں ٹھہر سی جاتی ہیں
جہاں ہوا کے تھپیڑے سہے نہیں جاتے
جہاں زمین سرکتی دکھائی دیتی ہے
جہاں فلک پہ اجالا نظر نہیں آتا
جہاں ستارے چمکتے نہیں ہیں راتوں میں
جہاں پہ چاند اماوس میں ڈوب جاتا ہے
جہاں پلٹ کے جو دیکھو تو کھو کے رہ جاؤ
جہاں گماں بھی نہیں ہے کسی کے آنے کا

ثروت زہرہ

خاتون خانہ

میں اپنی اولاد کے لیے
دودھ کی ایک بوتل
اپنے صاحب کے لیے تسکین
گھر کے لیے مشین
اور اپنے لیے
ایک آہٹ بن کے رہ گئی ہوں
میرا گھر
جہاں مجھے رات اور دن
انتظار کے دہکتے ہوئے لمس
لپیٹ کر سونا پڑ رہا ہے
خیال کی ادھ کھلی باس سے
کلائیوں کے گجرے گوندھ کر
سنگھار کرنا پڑ رہا ہے
تنہائیوں کے سوال
ہونٹ کی سرخیوں کی
تہوں میں دبا کر
الوداعی بوسوں کا
جواب سہنا پڑ رہا ہے
خموش ٹٹولتی ہوئی
پتلیاں، کاجلوں کی لکیروں کی جگہ
سجا کر آنسوؤں کے درمیان
ہنسنا پڑ رہا ہے
میرا گھر جہاں مجھے اشیاءِ صرف کی طرح
رہنا پڑ رہا ہے

راجیش سنگھ

انصاف کا گھر

ہو رہا ہے انصاف، اس کے گھر کا
دیکھیے تو!
بن رہا ہے مذاق، اس کے گھر کا
دیکھیے تو!!

وہ کہ موجود ہے
ذرّے ذرّے میں، جل میں
وہ کہ موجود ہے
چار سو پھیلے تھل میں
وہ کہ موجود ہے
نیلے گگن میں
وہ کہ موجود ہے
اجلی نکھری کرن میں
نفس کے تار میں اور من میں

ہے تعجب کہ بنواؤ گے تم
ایک گھر اس کے لیے بھی
خلق جس نے کیا
ہر ذی نفس کو!!!

ذاکر خان ذاکر

حرف

ابتداء ہے اور انتہا ہے حرف
حرف کو جانیئے دعا ہے حرف

حرف ہی امن ، آشتی بھی حرف
حرف ہی درد ، دل لگی بھی حرف
حرف ہی گیت ، نغمگی بھی حرف
حرف ہی اشک ، عاشقی بھی حرف

لفظ کا اوّلیں سِرا ہے حرف
حرف کو جانیئے دعا ہے حرف

حرف الفت ہے ، تشنگی بھی حرف
حرف حکمت ہے ، روشنی بھی حرف
حرف وحدت ہے ، بندگی بھی حرف
حرف شہرت ہے ، زندگی بھی حرف

زندگی نام کی صدا ہے حرف
حرف کو جانیئے دعا ہے حرف

حرف اندازِ گفتگو بھی ہے
حرف آوازِ خوبرو بھی ہے
حرف رفتارِ آب جو بھی ہے
حرف انساں کی آبرو بھی ہے

خواہشِ خیر التجا ہے حرف
حرف کو جانیئے دعا ہے حرف

حرف ہی آگ ، حرف پانی ہے
حرف ہی عزمِ زندگانی ہے
حرف جذبوں کی اک روانی ہے
حرف صدیوں کی ایک کہانی ہے

یعنی مظلوم کی صدا ہے حرف
حرف کو جانیئے دعا ہے حرف

حرف شاداب رنگ موسم ہے
حرف ایک پرسکون عالم ہے
حرف زخموں پہ جیسے مرہم ہے
حرف دنیا میں سچّا ہمدم ہے

عکسِ ذاکر کا آئینہ ہے حرف
حرف کو جانیئے دعا ہے حرف

☆☆☆

قمر صدیقی

خبرم رسید ام شب که نگار خواهی آمد

صبح کی آنکھوں سے ٹپکی شبنم
دوپہر سنگِ گراں بن کے مرے سر پہ گری
چشمِ شب کا ہوا کچھ اور بھی گاڑھا کاجل
وقت کے پھیلتے سنّاٹے میں
آنکھ مقروض ہوئی جاتی ہے منظر منظر
اے مرے دوست، مسیحا
اے مرے چارہ گر
درد کی راہ گزر روشن کر
ساعتِ کیفِ نظر روشن کر

☆☆☆

کلاسک

''ماہ لقا بائی المتخلص بہ چندا وہ خوش قسمت اور خوش نصیب رقاصہ تھی جس کا تذکرہ نہ صرف گذشتہ زمانے کی تاریخوں میں ہے، بلکہ زمانہ حال کے مضمون نگاروں نے بھی اسکا حال قلمبند کرنا ضروری تصور کیا ہے، ماہ لقا بائی کا باپ مرزا سلطان بلخ سے ہندوستان آیا تھا شاہ عالم کے زمانہ شہزادگی میں اسکو خانی کا خطاب ملا تھا اسکی ماں راج کنور بائی گجرات کی رہنے والی تھی، ۱۱۸۷ھ میں ماہ لقا کی ولادت ہوئی اسکی خالہ مہتاب کنور بائی کو رکن الدولہ میر موسیٰ خاں مدار المہام وقت نے اپنے عقد میں لیکر صاحب جی خانم کا خطاب دیا تھا صاحب جی خانم نے اپنی لاولدی کی وجہ سے ماہِ لقا کو گود لے لیا تھا۔''

______ نصیر الدین ہاشمی

ڈاکٹر شاہد نوخیز اعظمی

اردو شاعری کی ماہ تمام۔ چندا بی بی ماہ لقا

تہذیب وتمدن اور تزک وثقافت کا گہوارہ دکن ہمیشہ سے ہی سیاسی فتوحات، سماجی روایات، معاشرتی مساوات، اور نسائی احساسات، کا علم بردار رہا ہے، اس مقدس سرزمین کو کاتب تقدیر نے بلا تمیز مرد وزن صلاحیت، سیرت، صورت اور شرافت سے مالا مال کیا، تاریخ وادبیات کی کرنیں جیسے جیسے منور ہوتی گئیں اس خطہ پر اسکی ضیا پاشیاں بھی بڑھتی گئیں شب وروز کی گردش نے اس حسن کو حسنِ روز افزوں کر دیا، شہیدوں کے خون، غازیوں کی دعاؤں اور صوفیوں کی صداؤں سے ویرانیاں آبادیوں میں تبدیل ہوئیں بارہ دریاں آراستہ ہوئیں اور حویلیوں میں شہنائیاں گونج اٹھیں انہیں درباروں اور ڈیوڑھیوں کے علمی وادبی ستونوں اور سپوتوں نے اپنے علم، ہنر، فن، موسیقی اور شاعری کے ذریعہ سکوت وجمود کو توڑ کر حرارت وحرکت پیدا کی، تا کہ زندگی کو بال وپر میسر ہوں اور وہ محو پرواز ہو سکے محمد بن تغلق کی لیاقت وفراست، سلطنت بہمنیہ کی علمیت وفضیلت، قطب شاہوں کی رعنائی وبرنائی، عادل شاہیوں کے عدل وامن، اور آصف جاہیوں کے علم وفضل، شان وشوکت اور فہم وتدبیر نے اس ارض پاک کو ایسا حسین بنا دیا کہ نہ صرف نسل جہان فانی بلکہ ستارۂ آسمانی بھی رشک کرنے لگے جہاں ایک طرف گولکنڈہ ہیبت واستقامت کا درس دے رہا ہے، چار مینار عظمت و وسعت کے نعرے بلند کر رہا ہے اور ان کو چومتی، جھومتی اور سانس کے تسلسل کو تقویت بخشتی ہوائیں اور فضائیں موسیقی وشعر وشاعری کے گیت گا رہی ہیں تو دوسری طرف علم وہنر اور تحقیق وفن کی تائید میں سنگ پہ سنگ چڑھ کر تقلید پہ تحقیق کی بالادستی اور فتح مندی کا اعلان کر رہے ہیں یہی وہ خوبیاں ہیں جن کی وجہ سے دکن کو نہ صرف مشرق ومغرب کے جمال بلکہ بیشتر فن کمال پر اولیت وافضلیت حاصل ہے۔ تاریخ شاہد ہے سرزمین دکن نے شعر وادب کو صرف پہلا شاہنامہ نگار پہلا صاحب دیوان شاعر اور پہلی صاحب دیوان شاعرہ ہی نہیں عطا کی بلکہ صنف مثنوی، رباعی، غزل، اور مرثیہ کی داغ بیل بھی یہیں پڑی، عصامی، فیروز شاہ بہمنی، نظامی بیدری، گیسودراز، فیروز بیدری، ملا وجہی، غواصی قلی قطب شاہ، ولی دکنی، بی بی فتح ملک، لطف النساء امتیاز اور چندا یہ وہ اولین ستارے ہیں جنکی کرنوں نے نہ صرف دکنی ادبیات کو تابانی بخشی بلکہ عالمی ادبیات کو توانائی بھی بخشی بیشتر اداروں اور متعدد علاقوں کے ادیبوں اور شاعروں نے زیادہ تر علمی پنکھڑیاں اسی گلستان دکن سے مستعار لیا ہے۔

دبستان دکن میں شعراء کی طرح شاعرات کی نہ صرف ایک طویل فہرست ملتی ہے بلکہ صاحب دیوان شاعرات

بھی کثرت سے نظر آرہی ہیں جن میں بیشتر کے دیوان نادر الوجود ہیں جیسے جیسے محققین ان تک رسائی حاصل کرتے ہیں انکی اولیت اور افضلیت کے تاج تبدیل ہوتے رہتے ہیں کچھ دنوں قبل تک چندا ماہ لقا پہلی صاحب دیوان شاعرہ سمجھی جاتی تھی جیسے ہی لطف النساء امتیاز کا دیوان دستیاب ہوا اولیت کا تاج ان کے سر آگیا اور اب جدید تحقیق یہ اشارہ دے رہی ہے کہ بی بی فتح ملک اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ ہیں جبکہ مزید تحقیق کے دروازے ہنوز کھلے ہوئے ہیں اگر چہ بی بی فتح ملک کو اولیت اور امتیاز کو فضیلت حاصل ہے لیکن شہرت کا تاج ہمیشہ چندا ہی کے سر رہا۔ چندا دعاؤں، مسرتوں اور نجومیوں کی پیش گویوں کے بیچ پیدا ہوئی رکن الدولہ کے حسین محل کے خوشگوار ماحول میں پلی بڑھی اور پروان چڑھی، نظام الملک آصف جاہ ثانی، سکندر جاہ ثالث، ارسطو جاہ، میر عالم، راجہ راؤ رنبھا اور مہاراجہ چندو لعل شاداں کے دربار سے وابستہ رہی غلام مہدی، خوشحال اتوپ اور پنا لقال بھانٹ، سے کسب فیض کیا، شاہ نصیر، شیر محمد خان ایمان، حفیظ، صدیق قیس، صفا، غلام مصطفےٰ خان، ذوالفقار علی خان، مرزا علی لطف اور تاج الدین مشتاق معاصر شعراء تھے، جن میں ایمان، میر عالم، گوئند بخش ضیائی اور جوہر ماہ لقا سے بہت متاثر تھے اور چندا بھی انسے اثر قبول کرتی تھی انمیں تقریباً تمام شعراء نے چندا کی تعریف کی لیکن میر عالم، ایمان، جوہر اور ضیائی تو باقاعدہ چندا کی تعریف میں مثنوی سرا تھے، چندا کی ولادت، ولدیت اور عرفیت میں اختلاف پایا جاتا ہے، نصیر الدین ہاشمی ''کاروان سخن'' ۱۹۵۶ء میں چندا بائی ماہ لقا کے بارے میں صفحہ ۳۳ پر لکھتے ہیں کہ:۔

''ماہ لقا بائی المتخلص بہ چندا وہ خوش قسمت اور خوش نصیب رقاصہ تھی جس کا تذکرہ نہ صرف گذشتہ زمانے کی تاریخوں میں ہے، بلکہ زمانہ حال کے مضمون نگاروں نے بھی اسکا حال قلمبند کرنا ضروری تصور کیا ہے، ماہ لقا بائی کا باپ مرزا سلطان بلخ سے ہندوستان آیا تھا شاہ عالم کے زمانہ شہزادگی میں اسکو خانی کا خطاب ملا تھا اسکی ماں راج کنور بائی گجرات کی رہنے والی تھی، ۱۱۸۰ھ میں ماہ لقا کی ولادت ہوئی اسکی خالہ مہتاب کنور بائی کو رکن الدولہ میر موسیٰ خاں مدار المہام وقت نے اپنے عقد میں لیکر صاحب جی خانم کا خطاب دیا تھا صاحب جی خانم نے اپنی لاولدی کی وجہ سے ماہ لقا کو گود لے لیا تھا۔''

جبکہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت اپنی کتاب ماہ لقا کے صفحہ ۱۹، ۲۱ پر لکھتی ہیں کہ:۔

''چندا کی ولادت ۸ ذی القعدہ ۱۱۸۱ھ بمطابق ۱۷۶۷ء کو پیر کے دن ہوئی اس کا نام نانی کے نام پر چندا بی بی رکھا گیا چندا کے دادا یعنی بسالت خان کے باپ مرزا سلطان نظر کا شمار امراء میں ہوتا تھا سلطان نظر بلخ کے ایک معزز گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔''

راحت عزمی چندا کے تخلص القاب اور اسماء کے بارے میں اپنی تصنیف ماہ لقا کے صفحہ ۴۱ پر رقمطراز ہیں کہ:

''ماہ لقا کا اصلی نام چندا بی بی تھا، ماہ لقا خطاب، اور چندا تخلص اور بائی گردش دوراں کا اضافہ تھا، ماہ لقا کے باپ کا نام بہادر خان تھا بسالت خاں اس کا موروثی خطاب تھا بہادر خان کے باپ کا نام مرزا سلطان نظر تھا۔''

اور ڈاکٹر نسیم اورینٹل کالج میگزین پاکستان فروری ۱۹۶۹ء کے صفحہ پر یوں لب کشاں ہیں:۔

''چندا ایک اونچے گھرانے کی عورت تھی اس کا باپ مرزا سلطان بلخ سے ہندوستان آیا تھا شاہنواز خان نے ماثر الامراء میں لکھا ہے کہ وہ شاہ عالم کی شہزادگی کے زمانہ میں صلابت خان اور بادشاہی زمانہ میں بسالت خاں کے خطاب

سے بخشی فوج کے عہدہ پر ممتاز تھا اسکی شادی گجرات کی ایک حسینہ راج کنور بائی سے ہوئی تھی اسی راج کنور بائی کی کوکھ سے ۱۱۷۲ھ (۱۷۵۸ء) میں چندا پیدا ہوئی۔"

غلام حسین خان جوہر کے فارسی مخطوطہ ماہنامہ کی یہ عبارت تمام اختلافات کو دور کر دیتی ہے:۔

"تاریخ ولادت بیستم ماہ ذی قعدہ سنہ یک ہزار و یک صد و ہشتاد یک مقدسہ روز دوشنبہ دو گھڑی روز بر آمد" (ماہ نامہ مخطوطہ صفحہ ۲۱۲)

اسی تاریخ ولادت کی تائید غلام ھمدانی گوہر کی اس تحریر سے بھی ہوتی ہے جو انہوں نے حیات ماہ لقا صفحہ ۱۹ پہ کی ہے جو اس طرح ہے:۔

"بتاریخ ۲۰ ذی قعدہ ۱۱۸۱ھ روز دوشنبہ کو جب آفتاب عالم تاب دونیزے برابر آیا ساعت قمر میں ایک ماہ پیکر حور منظر لڑکی تولد ہوئی نجموں نے چندا بی بی نام رکھا۔"

اس طرح مستند تاریخوں اور حوالوں کی شہادت سے یہ واضح ہوتا ہے کہ چندا بی بی اس کا نام بہادر خان اس کے والد کا نام بسالت خاں اس کا موروثی خطاب تھا بہادر خاں کے والد یعنی چندا کے دادا کا نام مرزا سلطان نظر تھا مرزا سلطان نظر کا انتقال ۱۱۷۶ھ میں ہوا جبکہ چندا ۱۱۸۱ھ میں پیدا ہوئی اس لئے چندا سلطان نظر کی بیٹی ہو نہیں سکتی چندا کے نانا کا نام خواجہ محمد حسین خان اور نانی کا نام چندا بی بی تھا چندا کے دادا کے متعلق مشہور مورخ اور صاحب گلزار آصفیہ جواہر مخطوطہ ماہ نامہ کے صفحہ ۲۰۰ پر لکھتے ہیں کہ:۔

"شریف الخاندان خواجہ محمد حسین متوطن بار بہ سادات زیدیست در کمال علو فطرت در معاملات ملکی ماہر و در ہم چشماں سلیقہ شعار مفاخر بود۔"

غلام حسین خان جوہر ماہ نامہ کے اسی صفحہ چندا کی نانی کے خاندان، صفات اور جمال کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"بزرگی از خواجگان متوطن کاٹھیاواڑ در بلدہ گجرات طرح اقامت افگندہ بود و از تمول و فراغت استغنا تا فلک افراشت دختری داشت ماہ پیکر حور لقا کہ پایش سرو شمشاد و عارضش اب و رنگ از رخ گل می برد و پری دیوانہ جمالش گشتہ بر ناز و کرشمۂ او حال می سپرد۔"

خواجہ محمد حسین کو کل انیس (۱۹) اولادیں پیدا ہوئیں جن میں زیادہ تر بچپن میں ہی انتقال کر گئیں صرف پانچ کو پوری عمر مل سکی جن کے متعلق جوہر مخطوطہ ماہ نامہ میں لکھتے ہیں کہ:۔

"دو فرزند نرینہ یکے موسوم بہ غلام حسین خان و دویمی موسوم بہ غلام محمد و از اناث سہ (۳) دختر نیک اختر یکی مسماۃ نور بی بی، دویمی مسماۃ پولن بی بی، سیومی مسماۃ میدا بی بی یعنی راج کنور بائی ثمرہ ثمرہ جبین حدیقۂ عمر عزیز گردیدندہ۔"

اس طرح یہ ثابت ہوا کہ غلام حسین اور غلام محمد چندا کے ماموں نور بی بی و پولن بی بی چندا کی خالہ اور میدا بی بی چندا کی ماں تھیں چندا ننھیال و ددھیال دونوں طرف سے اعلیٰ خاندان سے تھی اس کے دادا و الد اور والدہ سب ہی متقی و پرہیز گار تھے جلال بلخ اور جمال گجرات اسے وراثت میں ملا تھا یہی حسن و اعلیٰ ظرفی اسکی زندگی کے ہر موڑ پر دکھائی دیتا ہے۔ چندا

کی پیدائش پر طرح طرح سے قیاس آرائیاں ہوئیں ادباء نے اقبال بلند بتایا تو امراء نے معیشت وحکومت کے لئے نیک فعال سمجھا، نجومیوں نے خوشبخت خوش نصیب رونق دکن وانوار دکن کی پیشن گوئی کی جبکہ غلام حسین جوہر اس کی ولادت کو ایک معجزہ قرار دیتے ہیں خود انہیں کے الفاظ میں سنئے:۔

''چندا کی پیدائش پر کمرے میں ایک نور پھیل گیا، ولادت کی خوشی میں بسالت خاں کے گھر میں مسرتوں کے شادیانے بجے ایک سخنور نے تہنیت میں غزل سرائی کی تھی شعر:۔

بحمد اللہ کہ ساز جشن باز اندر نوا آمد　　　چو زہرہ برزمیں از مطلع اوج سما آمد

نوائے نغمہ با انفاس عیسیٰ ہم نفس گشتہ　　　چون چندا بی بی خورشید طالع مہ لقا آمد'' (ماہ نامہ مخطوطہ سالار جنگ)

سادات بارہہ سے تعلق رکھنے والے اس اعلیٰ خاندان نے حیات انسانی کی پر پیچ شاہراہ پر بہت نشیب وفراز دیکھے فاقہ تنگدستی اور کسمپرسی نے وجود کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا، اجداد کی عزت اور سادات کے وقار کو بچانے کے لئے صرف مقام ہی نہیں بلکہ نام تک بدلنا پڑا، بارہہ سے برہان پور اورنگ آباد اور حیدر آباد کا سفر آزمائشوں اور خاک وخون کا سفر تھا اس آزمائش اور طوائف الملوکی نے ایسی کسوٹی پر پرکھا کہ سفر کی تھکن وہجرت کے مضرات تو زائل ہو گئے اور طوائف الملوکی سے ملوکی بھی الگ ہو گیا لیکن طوائف نام کے ساتھ ہی جڑ گیا اور ایسا جز بن گیا کہ چندا کا م اور نام سے زیادہ طوائف سے مشہور ہوئی جبکہ یہ طوائف جسم فروشی کی طوائف نہیں بلکہ طوائف الملوکی کی طوائف تھی۔ جو علم، ادب، مزاح، مذہب اور ثقافت کے ساتھ ساتھ حسن وجمال میں بھی وہ یکتا و یگانہ تھی جب اسنے نوخیزی کی دہلیز پر قدم رکھا تو اسکا حسن ماہ تمام بن کر دمک اٹھا نظام علی خان آصف جاہ ثانی نے جب اس قتال عالم اور حسن جہاں سوز کا چرچا سنا تو اسکو اپنے دربار میں بلوا کر سکریٹری خصوصی کا عہدہ دیا اس نے اپنی ذہانت وفطانت اور فکر و تدبیر کے بل پر اس قدر قربت حاصل کر لی کہ سفر وحضر میں بھی ساتھ رہتی پانگل کی مہم میں بھی وہ مشیر خاص کی حیثیت سے شامل تھی، اس مہم میں جب فتح حاصل ہوئی تو نظام علی خان نے حیدر آباد میں ایک عظیم الشان جشن منایا اس جشن میں وفاداروں، جاں نثاروں، اور مشیروں کو خطابات سے نوازا گیا اسی جشن میں چندا کو مہ لقا کے خطاب سے نوازا گیا اور اور نوبت و گھڑیال اور ایک ہزار روپئے کے انعام سے بھی سرفراز کیا گیا، مہ نامہ یا تاریخ دل افروز جو غلام حسین خاں جوہر نے اس عہد کی تاریخ کے حوالہ سے لکھی تھی لیکن یہ تاریخ چندا کے گرد گھومتی ہی نظر آتی ہے جس سے چندا کی اہمت وحیثیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، آداب، اطوار، حرکات وسکنات، گفتار وکردار، اور شب وروز کی نشست و برخاست سے بھی یہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نہایت پاکیزہ، عبادت گزار، سنجیدہ اور سخی تھی، بیشتر تذکرہ نگار متفق الآراء ہیں کہ وہ نماز کی پابند تھی فجر کی نماز سے سورج نکلنے تک برابر وظائف اور صحیفۂ حضرت علی امام زین العابدین پڑھنے میں مصروف رہتی ببر علی لاڈلے نامی ایک شخص اسکو قرآن پڑھانے کے لئے آتا تھا علماء کی صحبت میں روضۃ الصفا، حبیب السیر، اور نادر نامہ جیسی کتابوں کا مطالعہ کرتی اور اس پر مباحث ہوتے اکثر مغرب اور عشاء کی نماز وہ ملا کر ایک ساتھ پڑھتی اسے موسیقی محفل اور مشاعرہ کا بھی شوق تھا، ڈاکٹر دنسیم اور ینٹل کالج میگزین ۱۹۶۰ء عدد مسلسل ۱۴۰ کے صفحہ نمبر ۵۰ پر مصنف تاریخ دل افروز کے حوالہ سے چندا کے نظام الاوقات پر ان الفاظ میں روشنی ڈالتے ہیں:

''صبح اٹھ کر نماز پڑھتی اور طلوع آفتاب تک داعیہ میں مصروف رہتی پھر قرآن پڑھتی دوپہر کو ظہر کی نماز پڑھکر عصر

تک برابر تسبیح وتہلیل میں مشغول رہتی نماز عصر کے بعد دیوان خانہ میں آتی اور گھریلو امور کی طرف توجہ دیتی اس کے بعد اہل علم و سخن جمع ہوتے اور دیر تک علمی ادبی گفتگو ہوتی کتابوں کا بڑا شوق رکھتی تھی اکثر حبیب السیر اور روضۃ الصفا زیر مطالعہ رہتیں، بعض فارسی اور ریختہ دیوان بھی پڑھتی یہ صحبت نماز مغرب تک چلتی اسکے بعد کھانہ ہوتا نماز عشاء سے فارغ ہونے کے بعد اساتذۂ موسیقی جمع ہوتے اور آدھی رات تک یہ محفل گرم رہتی رمضان میں روزہ کے بجائے روزانہ ۱۲۰ خوان غربا، کو دیا کرتی۔''

چندا نے تہذیب وثقافت علم نوازی اور معارف پروری کے جس گہوارہ میں آنکھیں کھولیں وہاں بیشتر چیزیں لاشعوری طور پر اس کی شخصیت میں سرایت کر گئیں جو کسی کو باضابطہ کالج یا ادارہ سے بھی نہیں مل سکتی تھیں، اسی بلند خیالی اور بلند معیاری نے علم وادب کے ذوق کے ساتھ ساتھ اس میں بعض مردانہ فنون کا شعور بھی پیدا کردیا اس نے عنفوان شباب کی دہلیز تک پہنچتے پہنچتے اسپ تازی، نیزہ بازی، تیر اندازی، اور ضرب کاری میں مہارت حاصل کرلی تھی جسکے متعلق درگا پرساد نادر تذکرۂ چمن انداز میں لکھتے ہیں کہ وہ سوار ہو کر اس قدر آسن جماتی تھی کہ اچھے اچھے چابک سواروں کا قافیہ تنگ کردیتی تھی مولوی کریم الدین نے طبقات شعراء میں لکھا ہے کہ وہ مردوں کی مانند ورزش کرتی تھی عبدالغفور نساخ نے تذکرہ سخن شعراء میں لکھا ہے کہ وہ شعراء کی بہت ہی عزت وسرپرستی کرتی تھی عبدالحئی صفاء نے شمیم سخن میں یہاں تک لکھا ہے کہ چندا کے یہاں بہت سے شعراء نوکری کرتے تھے صاحب تذکرہ بہارستان ناز نے یہ عبارت تحریر کی کہ ''چندا ایک امیر عورت تھی اور پانچ سو سوار ہروقت اس کے جلو میں رہتے تھے'' چندا کی علم نوازی، مسافر پروری، حسن دولت حیثیت اور نثار سیم وزر کے متعلق نصیر الدین ہاشمی کاروان سخن ۳۔ ۱۹۵۲ء کے صفحہ ۳۴ پر مہ لقابائی چندا کے عنوان سے لکھتے ہیں کہ:

''چندا کو جس طرح دولت حسن اور دولت سیم وزر نصیب ہوئی تھی اس طرح علم سے بھی بہرہ ور تھی فارسی میں اسکو بہت اچھی مہارت حاصل تھی عربی سے واقف تھی اردو اسکی مادری زبان تھی جسمیں وہ شعروسخن کی مشق کرتی تھی، ماہ لقابائی صاحب منصب وجاگیر تھی چنانچہ اڈکمیت (جامعہ عثمانیہ) سید پلی، حیدر گوڑہ، چندا پلے، پلے پہاڑ، اور علی باغ اسکے جاگیری مواضع تھے اسکے مرنے پر صرف نقد وجنس ایک کروڑ روپیہ کا شمار ہوا تھا اسکے ماہوار اخراجات کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ پانچ سو جوان اسکے پہرے کے ملازم تھے ماہ لقابائی مسافر نواز شاعروں ادیبوں اور اہل کمال کی سرپرست تھی کئی شعراء اور مورخ اس سے وابستہ تھے۔''

ہر طبقہ اور ہر حیثیت کے لوگوں نے چندا کی تعریف وتوصیف کی ادیبوں نے مردہ اوراق اسکی شخصیت کے سہارے زندہ کرنے کی کوشش کی تو شعراء نے توصیفی مثنویاں تحریر کر کے اسکی سیرت وصورت کو امر کرنے کی کوشش کی امراء نے سیم وزر سے اسکو خوش رکھنا چاہا تو مورخین نے اپنے قلم کے زور سے اسے لاثانی ولافانی کرنے کی کوشش کی وہ نہ صرف تاریخ کی زینت بنی بلکہ تاریخ اسکے دم سے وجود میں آئیں مہ نامہ جسکی بہترین مثال ہے مورخ گلزار آصفیہ، غلام حسین جوہر صفحہ ۴۲۔ ۴۴۱ پر شخصیت چندا کا احاطہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''ہیچ محبوبی بہ این کمالات صوری ومعنوی درقرون صابقہ وازمنۂ ماضیہ درعہد سلاطین گزشتہ در ہیچ تاریخ بملاحظ نرسیدو ہیچ نہالی بہ این بارو بہار وثمر ریزی حسنات درریاض دھر ندیدہ، تقویم فرمائش آن ماہ اوج کرم فرمائی باعث روشنی دل و ضیائی دیدہ بود، لاجرم انگشت جنوں برچشم نہاد، وبہ تعہد تحریر تاریخ دل افروز مرکب قلم را درمیدان عجلت جولاں داد۔''

اس عہد کے مشہور شاعر اور چندا کے معاصر شاہ کمال اس کی تعریف میں یوں محو حیرت ہیں:۔

نہ در بے بہا کیونکر کہوں اس مہ لقا کو میں — لبوں کو دیکھکر لعل اسکے ہر دم محو حیرت ہے

ہے سب انداز معشوقانہ اور باتوں میں ہے شوخی — بھری ہر پور پور اسکی ملاحت ہے نزاکت ہے

یہ سج دھج دیکھکر کیونکر نہ ہوئے ہائے دیوانہ — لبوں پر ہے تبسم اور مکھڑے پر شرارت ہے

راجہ چندو لعل بھی چندا کے درشن کے پیاسے رہتے تھے خود انہیں کی زبانی سنئے:

نہیں ہے چین بن دیکھے تیرے اے مہ لقا مجھکو — درس کا میں تو پیاسا ہوں درس اپنا دکھا مجھکو

راجہ چندو لعل شاداں کے چھوٹے بھائی گوئند بخش ضیائی نے بھی چندا کی تعریف و توصیف میں اشعار رقم کئے ہیں یہ اشعار مثنوی کے فارم میں بھی ہیں مستزاد کے انداز میں بھی ہیں اور غزلیہ و قصیدہ رنگ کے بھی ہیں توصیف کا ایک انداز آپ بھی ملاحظہ فرمایئے:

شمی دارد نہ مثل تو جمالی — رخ تو آفتاب بے زوالی

گل روئے تو رشک گلشن خلد — بہ باغ حسن قدرت نونہالی

کجا ماہ و کجا روئی پری رو — زگوہر کی شود ھمسر سفالی

شب ہجراں چو زلفت اے پری رو — مپرس از من چسادارد کمالی

میر عالم اس عہد میں عالموں کے امیر تھے اہل کمال کے قدرداں تھے علمیت و فضیلت میں یکتا و یگانہ تھے لیکن وہ چندا کے اس قدر معترف و معتقد تھے کہ چندا جیسا انہیں کوئی نظر ہی نہیں آرہا تھا خود ان کے الفاظ ہی دیکھئے:۔

”جلیس با تمیز و تلمیذی بایں جدت طبع رسائی مہم مثل مہ لقا کم دیدہ شد“

انھوں نے سراپائے مہ لقا کے عنوان سے دو سو بیس اشعار پر مشتمل ایک رنگین مثنوی بھی تحریر کی جس میں چندا انہی تمام حرکات و سکنات اور ناز و ادا کے ساتھ جلوہ گر ہے چند شعر ملاحظہ ہوں:۔

ای ماہ لقا ماہ پیکر — اے ماہ جبیں ماہ منظر

ای حسن تو در جہاں فسانہ — دل گری عشق را بہانہ

حسن تو ھمیں نہ دلربا باشد — سرتا پا بہ من بلا باشد

ھرگز نکنم زتو جدائی — ترک رہ و رسم آشنائی

ہجر من تو محال عقلست — دور از روش خیال عقلست

من جسم و جان من تو باشی — ھم روح رواں من تو باشی

چندا کی زندگی ناز و نعم اور عیش و عشرت میں گزری مذہب، موسیقی، اور مستی سے وہ ھمیشہ قریب رہی جسکی وجہ سے یہی چیزیں اسکی شاعری میں بھی جلوہ گر ہیں اس کی شاعری کا ایک بڑا حصہ حب علی سے لبریز ہے جہاں مذہبی عقیدت تمام چیزوں پر غالب ہے غزل کے بیشتر مقطع حضرت علی کی محبت و عقیدت سے سرشار ہیں:

حال دل کسی سے یہ چندا کہے ہر مشکل میں

یا علی تیرے سوا کوئی مددگار بھی ہے

مثل بلبل جو اسے دیکھے غزل خواں کیوں نہ ہوں

یا علی چندا تیرے گلشن سے پاتی ہے بہار

چندا بہت ہی گمبھیر شخصیت کی مالک تھی اسکی خانگی زندگی اور مجلسی زندگی بالکل مختلف تھی اسکی فیض بخشیاں اہل کمال فقراء و مساکین کے لئے عام تھیں حب علی اور عشق سادات نے اسے خیر خیرات پر مائل کر دیا تھا کو وہ مولا کے عرس میں وہ مسلسل چار دن خیرات و نوازشات میں مصروف رہتی محرم میں عزاداری اور سوز خوانی میں منہمک رہتی جشن حیدری اور جشن جیلانی کا اہتمام بھی بڑی عقیدت اور محبت سے کرتی اس کے علاوہ کھٹ درشن کا میلہ اسی نوازش بخشش اور خیر خیرات کا وسیلہ تھا جس میں بلا تمیز و تفریق ہر مذہب و ملت کے فقراء و مساکین شامل ہوتے اور اپنی جھولی بھر کر ہی واپس ہوتے:

چندا نے اپنی بیشتر غزلوں میں پانچ شعر ہی کہے ہیں یہ پانچ اشعار پنجتن سے محبت و عقیدت کی علامت ہے حضرت علی کی عقیدت میں ڈوب کر چندا دین و دنیا دونوں میں سرخرو ہونا چاہتی ہے وہ صرف آخرت کی منزل کو ہی سر نہیں کرنا چاہتی بلکہ دنیائے فانی میں رتبہ اور اقتدار کا حربہ چاہتی ہے:۔

ایسی ہوا بندھی رہے چندا کی یا علی

با صد بہار دیکھے جہاں کی بہار خوب

یا علی چندا کا ہوئے صفحۂ دنیا پہ نقش

جس قدر شاہوں کا قائم ہے نگیں پہ سرخ نام

گنج کرم سے بخشئے مولا کچھ اس قدر

چندا کو ہو نا پھر کسی زردار کی تلاش

عمر بھر یوں ہی رہے حسن کا چندا جلوہ

آرزو رکھتے ہیں یہ حیدر کرار سے ہم

چندا کی شخصیت میں جو جمال و جلال تھا وہ اسکی شاعری میں بدرجۂ اتم موجود ہے اس کشش، جمال، خوبروئی اور بانکپن کا صرف زمانہ اور اہل علم و ہنر کو ہی احساس نہیں تھا بلکہ چندا کو بھی اسکا نہ صرف احساس تھا بلکہ غرور بھی تھا وہ خود کہتی ہے اسکے سامنے ستارے بھی مات ہیں اور آسمانی برق بھی خائف ہے یہ زمینی مخلوق آسمانی سیاروں اور ستاروں سے زیادہ پر رونق اور پرنور ہے شعر ملاحظہ ہو:۔

روبرو چندا کے ہوئے کیا عجب — مشتری و زہرہ و پرویں کو مات

گرمی وہ ہوئے حسن میں چندا کے یا علی — جلوے کو اسکے دیکھ کے بس لوٹ جائے برق

روبرو کب ہو لب لعل کے تاب یاقوت — نام سن جسکا اتر جائے آب یاقوت

حسن کا شعوری احساس جو اس کی شاعری پہ سایہ فگن ہے وہ اس کی عملی زندگی کا ترجمان بھی فکر کا اساس بھی ہے اور خواب وخیال کا سرچشمہ بھی جہاں حقیقت کا نام حسن اور حسن کا نام حقیقت ہے یہی حقیقت منتظر لباس مزاج میں نظر آئے یہی اس کی تشنگی بھی ہے چندا نے اسی احساس کو کبھی مذہبی انداز میں پیش کیا تو کبھی برجستگی کا لہجہ بھی اختیار کیا اشارہ و کنایہ اور تشبیہ واستعارہ کے لباس عروسی میں ملبوس کر کے مزید خوبصورتی اور اثر انگیزی کے طور پر بھی پیش کرنے کی حتی الامکان کوشش کی تا کہ دل کی کیفیت اور جذبات کی پیاس سے دوسرے بھی آشنا ہو سکیں اور اس درد کا مداوا ہو سکے دلکش انداز ہی اس کی شاعری کی شناخت ہے:۔

نہ تیرے جلوہ کا ذات بشر میں غوطہ　　　غور کیجئے تو ہیں پرنور جمادات و نبات

چندا کی شعری کائنات کو یکجا کر کے منظر عام پر لانے کی کامیاب کوشش بھی ہوئی گوہر، جوہر، ثمینہ شوکت، شفقت رضوی، راحت عزمی، یاسر سندیلوی نے انتہائی محنت وعرق ریزی سے اسے مرتب کیا جبکہ فارسی شاعری کا ایک بڑا ذخیرہ ابھی بھی مخطوطہ کے پیرہن میں ہی ملبوس ہے چندا کے دیوان کے متعلق بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد پاکستان کے شعبۂ اردو کے علمی وادبی ترجمان مجلہ معیار کے مدیران معین الدین عقیل اور نجیبہ عارف جولائی تا دسمبر ۲۰۰۹ء کے صفحہ ۳۸۳ پر لکھتے ہیں کہ:۔

''ماہ لقا بائی چندا (۱۷۶۵ء۔۱۸۲۳ء) اردو کی اولین صاحب دیوان شاعرہ کے طور پر شہرت رکھنے کے ساتھ ساتھ، قدیم اردو (دکنی) ادب کی تاریخ میں اپنی سماجی و تاریخی حیثیت اور مملکت آصفیہ حیدر آباد کے صاحب ذوق اور ادب پرور رئیس ارسطو جاہ کے دربار سے اپنے تعلق واثر کے لحاظ سے ہمارے محققین کے مطالعات کا موضوع بنتی رہی ہے اور مستقبل میں بھی مزید مطالعات کے امکانات رکھتی ہے، اولاً اس کا ''اردو دیوان'' غلام حسین صمدانی گوہر نے مرتب کیا تھا اور اس کے حالات اور شاعری پر ایک مستقل کتاب ''حیات ماہ لقا'' بھی شائع کی تھی، جب کہ عہد ارسطو جاہ کے ادب اور اس دور کی شخصیات کے مبسوط مطالعات میں بھی اس کا ذکر تفصیل سے شامل رہا ہے لیکن پروفیسر شفقت رضوی نے اس کو اپنے مبسوط مطالعے اور تحقیق کا موضوع ہی نہیں بنایا بلکہ اس کا دیوان بھی اہتمام سے مرتب کیا، جو مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔ ماہ لقا کی تخلیقات میں محض اردو دیوان ہی اہم ہے، جو دو مرتبہ شائع ہوا لیکن یہ اشاعتیں محض دیوان کی اشاعت تک محدود رہیں، جب کہ کتب خانۂ انڈیا آفس (لندن) میں اسکے دیوان کا جو نسخہ مکتوبہ ۱۲۱۳ھ (مطابق ۱۷۹۷ء) محفوظ ہے اس میں اس کا تحریر کردہ ایک مقدمہ بھی شامل ہے جو اس نے رواج زمانہ کے مطابق فارسی میں تحریر کیا تھا۔''

چندا نے اپنے دیوان کا مقدمہ فارسی میں لکھا تھا جو کہ ابھی تک غیر مطبوعہ اس نے اپنے دیوان کا مقدمہ کا آغاز ان الفاظ میں کیا ہے:۔

''فسحت بیانان عالم استغراق در بیانش حمد وثنای آفریدگاری مصداق سبح اللہ ''مافی الصلوٰت ومافی الارض'' آنقدر شغوف بیند کہ نفسی بسبق صرف فراموشی برکشتہ مواضع مقالان مدارج افہام بستایش جناب خالقی بعنوانی ''قل لوکان البحر مداداً الکلامات ربی'' آنچنان نیر داختہ اند کہ چشمی بگز ارنحو غفلت کشایند پس خامہ باراد منطول صنائع قدرت نگار معنی لوح وقلم یک سر سرنخوئی بابایدکشیدن و نامہ بار ادر تقریر مختصر عبارت آرای آداب بے نیازی تقدس یکدست بساط توسعہ ہم نچیدان۔ بیت:۔

قلم گرچہ ممدوح ماپسطرون شد　　　بجمہ تحن آفرین سرنگون شد''

اور اپنے دیوان کا اختتام ان فارسی الفاظ میں کرتی ہے:۔

''لیکن چو نظر کنی در ینجا سخن است در ضمین بر سطرش شاہد یست رخ از اغیار نہفتہ ودر تہہ ہر درفش دلبریست نقاب اختفا بر چہرۂ خود کشیدہ۔ بیت۔

حسن ما بر از پردۂ شوم ہمایان میشود　　　معنیم از شوخی الفاظ عریان میشود

واکنون تاریخ انتظام این دلکشا گلستان معروض فہمان میگر داندہ وسال اختتام این فرحت افزا دیوان بعرض اظہار میرساند۔

توقع از دیدہ وران سخن شناس بنظارہ این گلشن معنی پروازند وصد حب قطران دانش اساسش کہ چشم دل بر طلعت این مخورہ اذکار کشا بزن گر بھوان عمر اقتضای بشری کہ الانسان مرکب اخطا والنسیان واقعست رود بد و دامن کرم عبث بغبار اغراض نگر ددد۔ بیت

وان کان من عفوالاحقر مستول　　　العفو عند کرام الناس مامول۔

والسلام لا۔

چندا کا انتقال ۱۲۴۰ھ میں ہوا اس وقت اسکی عمر تقریباً ساٹھ سال تھی اسکے لوح مزار پر جو اشعار کندہ ہیں اس سے بھی یہی تاریخ وفات نکلتی ہے۔

ہاتف غیبی ندادا تاریخ او　　　راہی جنت شدہ ماہ لقای دکن (۱۲۴۰ھ)

اور وہ کوہ مولا علی میں سپرد لحد ہوئی میت میں امراء، رؤساء، ادباء نہ صرف شریک تھے بلکہ پیش پیش بھی تھے اور انہوں نے ہی اسے سپرد خاک بھی کیا راحت عزمی صاحب اس پر سخت برہم ہیں کہ امراء اور وزراء انہیں کیسے قبر میں اتار سکتے ہیں کیونکہ زنانی میت کو زنانی ہی دفن کرتی ہیں غیر محرم انہیں چھو بھی نہیں سکتے ہیں موصوف کس سماج اور کس شریعت کی بات کر رہے ہیں عقل حیران ہے کیونکہ ہم نے تو آج تک نہیں دیکھا کہ میت کو قبر میں عورتیں لے جاتی ہیں خواہ وہ امراء کی میت ہو یا ادنی کی ہم نے تو سپرد خاک کرتے اور جنازہ پڑھتے ہوئے صرف مردوں کو ہی دیکھا راحت عزمی کس شاہی سماج یا خود ساختہ شریعت کی بات کرتے ہم سمجھنے سے قاصر ہیں خود انہیں کے الفاظ میں سنئے:۔

''ماہ لقا کی لاش اس کی حویلی سے کوہ مولا علی لائی گئی، وہاں اپنی ماں کی پہلو میں دفن کی گئی، جنازہ کے ساتھ شہر کے امراء بھی تھے، تدفین کے تعلق سے تمکین کاظمی نے عجیب بات لکھی ہے پتہ نہیں انہوں نے ماہ لقا کی عظمت بتائی ہے یا اس کی شخصیت کو بگاڑنے کے لئے مرنے کے بعد بھی اپنے طنز کا نشانہ بنایا انہوں نے لکھا ہے کہ ماہ لقا کی میت کو حیدر آباد کے امراء نے قبر میں اتارا اور یہ اس کے لئے بڑا اعزاز تھا۔ یہ درست نہیں ہے زنانی میت کو نامحرم ہاتھ نہیں لگاتے امرا میت میں ضرور شریک ہوئے ہوں گے کیونکہ وہ تھی ہی ایسی ہر دل عزیز ماہ لقا کی تین سو کنیزیں تھیں حسین افزا اور حسن لقا تو متبنی تھیں اس کی میت کو یقیناً خواتین نے اتارا ہوگا البتہ وہ امراء کی خواتین بھی ہو سکتی ہیں۔'' (بحوالہ ''ماہ لقا حالات زندگی مع دیوان'' مصنف راحت عزمی سنہ ۱۹۹۸ء صفحہ نمبر ۶۸۔۶۹) ☆☆☆☆☆

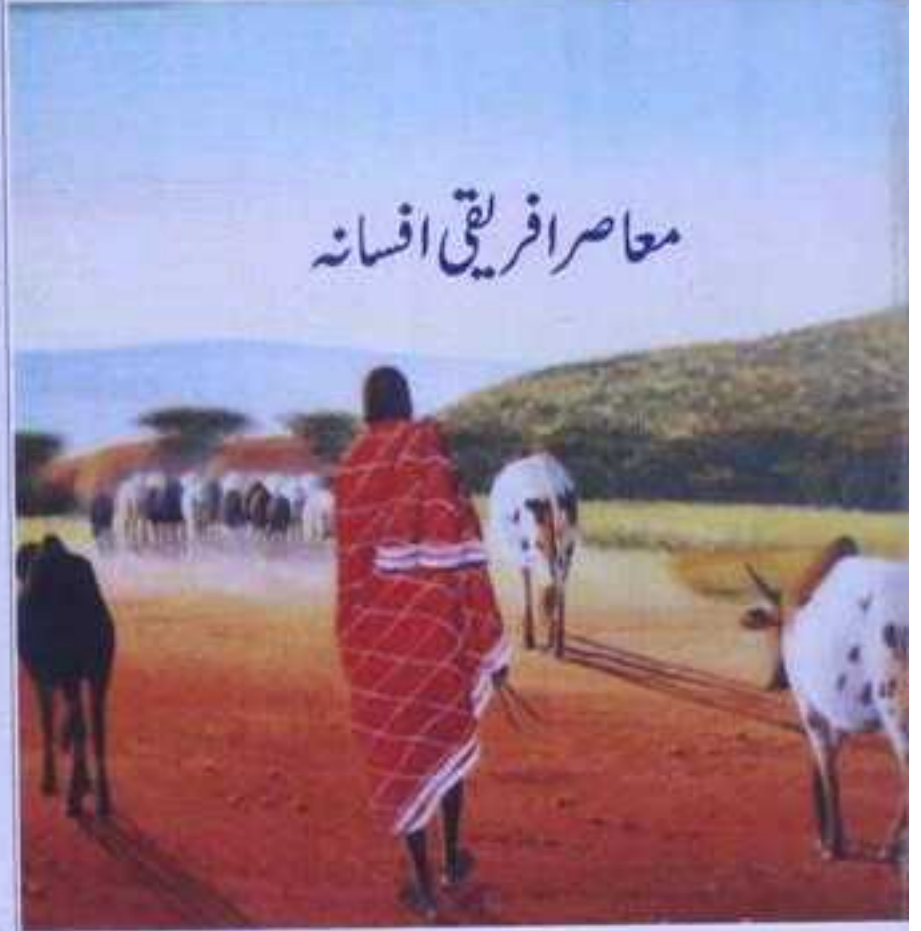
اردو چینل

کی ایک
ناتمام جھلک

ہجرت اور پناہ گزیں ادب

پر مکالمہ

''رفیوجی''

کے علاوہ

اس شمارے میں..............

یو ورگس لیوسا:

ناول ''قصہ گو''

نوبل لیکچر

انٹرویو

صر افریقی افسانہ:

افریقی ممالک کی کل ۱۲ افسانے

یسر صاحب علی کا تحقیقی مقالہ:

اردو ادب میں 'گلدستوں' کی روایت

ۂ ارتضیٰ نشاط:

ممبئی میں جدید شاعری کے بنیاد گزار گوشہ نشین شاعر

ارتضیٰ نشاط کے فن و شخصیت پر مبسوط گوشہ

غزلیں

احمد مشتاق، محمد علوی، شہریار، ساقی فاروقی

مظفر حنفی، بشر نواز، غلام حسین ساجد،

عرفان ستار، عبدالاحد ساز، شمیم عباس

خوشبیر سنگھ شاد، عالم خورشید، فاضل جمیلی

خواجہ جاوید اختر، فرحان حنیف

نظمیں

زبیر رضوی، عنبر بہرائچی، شہناز نبی،

عذرا پروین، عرفان جعفری،

ندیم احمد، سہیل اختر وارثی، ذاکر خان ذاکر